

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Diplomová práce

Romány Sue Millerové v českých překladech

Sue Miller's Novels in Czech Translations

Diplomant: Jana Špačková

Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová

Praha 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

A handwritten signature in cursive script, reading "Štěpánková J.".

V Praze dne 14.08.2009

Poděkování

Děkuji PhDr. Evě Kalivodové a profesoru Peteru Newmarkovi za jejich cenné rady a připomínky v průběhu psaní práce.

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| 1. Úvod | 6 |
| 2. Život a dílo Sue Millerové | 8 |
| 2.1 Stručný nástin života a charakteristika díla Sue Millerové | 8 |
| 2.2 Pozice díla Sue Millerové v severoamerickém kulturně literárním kontextu | 9 |
| 2.3 Severoamerické autorky tvořící po roce 1975 | 9 |
| 3. Tendence v kulturně společenském kontextu USA po roce 1960 | 12 |
| 3.1 Druhá vlna feminismu | 12 |
| 3.2 „Backlash“ | 13 |
| 4. Situace v českém přijímacím prostředí po roce 1960 | 18 |
| 4.1 Feminismus v české společnosti po roce 1960 | 18 |
| 4.2 České autorky tematizující ženskou identitu, které tvoří po roce 1960 | 19 |
| 5. Tematicko-stylistická analýza románů <i>The Good Mother</i> a <i>Family Pictures</i> | 22 |
| 5.1 Tematicko-stylistická analýza románu <i>The Good Mother</i> | 22 |
| 5.2 Tematicko-stylistická analýza románu <i>Family Pictures</i> | 27 |
| 5.3 Vytčení společných charakteristických rysů románů <i>The Good Mother</i> , <i>Family Pictures</i> a <i>For Love</i> | 32 |
| 6. Translatologická analýza českých překladů románů Sue Millerové | 36 |
| 6.1 Translatologická analýza překladů z hlediska zachování detailní přesnosti | 36 |
| 6.1.1 Translatologická analýza překladu I. Kořánové a M. Haspeklové z hlediska zachování detailní přesnosti | 36 |
| 6.1.2 Translatologická analýza překladu E. Věšíňové z hlediska zachování detailní přesnosti | 41 |
| 6.1.3 Translatologická analýza překladu V. Žákové z hlediska zachování detailní přesnosti | 44 |
| 6.1.4 Srovnání překladů z hlediska zachování detailní přesnosti | 47 |
| 6.2 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce <i>feel</i> | 48 |
| 6.2.1 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce <i>feel</i> u I. Kořánové a M. Haspeklové | 48 |
| 6.2.2 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce <i>feel</i> u E. Věšíňové | 50 |
| 6.2.3 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce <i>feel</i> u V. Žákové | 51 |
| 6.2.4 Srovnání překladu explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce <i>feel</i> | 52 |
| 6.3 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost | 53 |

| | |
|---|------------|
| 6.3.1 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost u I. Kořánové a M. Haspeklové | 53 |
| 6.3.2 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost u E. Věšíňové | 57 |
| 6.3.3 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost u V. Žákové | 58 |
| 6.3.4 Srovnání překladu obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost | 60 |
| 6.4 Překlad sexuálních scén | 61 |
| 6.4.1 Překlad sexuálních scén u I. Kořánové a M. Haspeklové | 61 |
| 6.4.2 Překlad sexuálních scén u E. Věšíňové | 68 |
| 6.4.3 Překlad sexuálních scén u V. Žákové | 71 |
| 6.4.4 Srovnání překladu sexuálních scén | 74 |
| 6.5 Překlad přímé řeči | 75 |
| 6.5.1 Překlad přímé řeči u I. Kořánové a M. Haspeklové | 75 |
| 6.5.2 Překlad přímé řeči u E. Věšíňové | 82 |
| 6.5.3 Překlad přímé řeči u V. Žákové | 84 |
| 6.5.4 Srovnání překladu přímé řeči | 88 |
| 6.6 Translatologická analýza překladů z hlediska řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA | 89 |
| 6.6.1 Řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA v překladu I. Kořánové a M. Haspeklové | 89 |
| 6.6.2 Řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA v překladu E. Věšíňové | 90 |
| 6.6.3 Řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA v překladu V. Žákové | 91 |
| 6.6.4 Srovnání překladů z hlediska řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA | 93 |
| 7. Závěr | 95 |
| 8. Shrnutí | 99 |
| 9. Summary | 100 |
| 10. Bibliografie | 101 |

1. ÚVOD

Tato diplomová práce se zaměřuje na české překlady románů *The Good Mother* a *Family Pictures* Sue Millerové. Ačkoli tato severoamerická autorka zaznamenala se svými romány značný úspěch u severoamerických čtenářů, v českém prostředí jsou její díla vcelku neznámá. Naším cílem je proto nejprve stručně přiblížit život této autorky, charakterizovat její tvorbu a zasadit její dílo do kulturně společenského a literárního kontextu USA, kde po roce 1975 došlo k nebývalému rozvoji literatury psané ženami. Začlenit dílo Sue Millerové do kulturně historického kontextu USA považujeme za nutné, neboť „Subjekt autorův není činitel jen individuální, je naopak do značné míry podmíněn historicky.“ (Levý 1998: 43).

V teoretické části se ve druhé kapitole zabýváme díly Sue Millerové a jejich pozicí v severoamerickém kulturně literárním kontextu. Ve třetí kapitole se věnujeme výrazným tendencím, jež ovlivnily vývoj severoamerické společnosti po roce 1960 – druhé vlně feminismu a tendenci „backlash“. Jako důležitý zdroj informací o fenoménech spojených s reakcí na feminismus v severoamerické společnosti nám při tom slouží kniha Susan Faludiové z roku 1992 *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Výskyt jevů, které v ní autorka popisuje, sledujeme také při rozboru jednotlivých románů Sue Millerové.

Ve čtvrté kapitole si všímáme situace v českém přijímacím prostředí, neboť „Čtenář chápe umělecké dílo pod zorným úhlem své doby, zvláštní intenzity pro něj nabývají ty hodnoty, které jsou mu ideově nebo esteticky blízké.“ (Levý 1998: 59). Zajímá nás proto, zda se v české společnosti projeví obdobné tendence jako v severoamerickém prostředí a jaká je situace na poli české literární tvorby tematizující ženskou psychiku, citovost a sexualitu, jež vznikla v době od šedesátých let dvacátého století.

V páté kapitole následuje tematicko-stylistická analýza románů *The Good Mother*, *Family Pictures*, doplněná o poznatky získané tematicko-stylistickou analýzou románu *For Love*. Při tematicko-stylistické analýze románů si všímáme témat, jež se v románech zpracovávají, a prostředků, kterými autorka dosahuje účinku na čtenáře. Na základě tematicko-stylistické analýzy románů Sue Millerové vytýkáme hlavní rysy románové tvorby této severoamerické autorky.

V šesté kapitole provádíme translatologickou analýzu překladů románů *The Good Mother* a *Family Pictures* (Román *For Love*, který jsme analyzovali proto, abychom disponovali materiálem nezbytným k vytčení všeobecných tematicko-stylistických rysů románové tvorby Sue Millerové, do češtiny dosud přeložen nebyl, a tak se jím dále

nezabýváme.). V translatologické analýze se zaměřujeme na to, jak byly v každém z překladů přeneseny ty aspekty próz této severoamerické autorky, které způsobují, že románová tvorba Sue Millerové působí velmi autenticky a zaznamenala mezi severoamerickými čtenáři velký úspěch – detailně přesné vystižení reality, explicitní vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel*, přesné obrazy zachycující ženské tělo a tělesnost, otevřené sexuální scény, autenticky působící přímá řeč a vázanost románů na severoamerický kulturně společenský kontext.

Z výsledků translatologické analýzy vyvozujeme celkový závěr o přenositelnosti nejdůležitějších rysů románového líčení próz Millerové do češtiny, na jehož základě potvrdíme či vyvrátíme naši hypotézu: Vzhledem k vázanosti románů Sue Millerové na kulturně společenský kontext USA se domníváme, že čtenářská úspěšnost románů Sue Millerové je rys kulturně specifický, vázaný na severoamerický kulturní prostor a do českého prostředí nepřenositelný.

2. ŽIVOT A DÍLO SUE MILLEROVÉ

2.1 Stručný nástin života a charakteristika díla Sue Millerové

Sue Millerová se narodila v roce 1943 v Chicagu. Jak uvádí Kortová (2007), přestože Millerová již dříve napsala dva romány, oba nepublikované, nepovažovala se za profesionální spisovatelku až do roku 1977, kdy absolvovala kurz kreativního psaní, po němž „(...) získala více sebedůvěry a uvědomila si, že má světu co říci. (...) V roce 1979 jí bylo uděleno stipendium na Bostonské univerzitě, a tak mohla přestat pracovat. Mezitím byly její povídky poprvé zveřejněny ve dvou významných severoamerických literárních časopisech – *Ploughshares* a *North American Review* – a později se jedna z jejích povídek objevila v časopise *Atlantic Monthly*. Sue Millerová nakonec dokončila trojí magisterské studium – obor anglický jazyk na Bostonské univerzitě, učitelství na Wesleyově univerzitě a pedagogika na Harvardově univerzitě. V letech 1981 až 1989 vyučovala psaní na několika institucích, včetně Bostonské univerzity (...).“ (Kort 2007: 200).

Do světa literatury výrazně zasáhla v roce 1986, kdy vyšel její první román *The Good Mother*. Kniha byla čtenářsky úspěšná a v roce 1988 byl podle ní natočen film. Filmového zpracování se dočkalo také další z děl Sue Millerové - sbírka povídek *Inventing the Abbots* z roku 1987. Další romány Millerová vydala v devadesátých letech - *Family Pictures* (1990), nominovaný na cenu *National Book Critics Circle Award*, *For Love* (1993) a *The Distinguished Guest* (1995).

Velkého úspěchu dosáhla Sue Millerová v USA se svým románem z roku 1999 *While I Was Gone*, jež v květnu 2000 zvolil klub *Oprah's Book Club* za knihu měsíce. Následovaly román *The World Below* (2002), kniha memoárů *The Story of My Father* (2004) a román *Lost in Forest* (2005). V roce 2008 Sue Millerová představila čtenářům svůj dosud poslední román *The Senator's Wife*, za nějž získala cenu *Kate Chopin Award*.

Díla Sue Millerové, která se v USA stala bestsellery, nejsou autobiografická. Autorka v nich však čerpá z vlastních zkušeností. Sama se poprvé vdala ve dvaceti letech „(...) dva měsíce poté, co získala titul bakaláře v oboru anglická literatura. V době, kdy její manžel studoval medicínu, Millerová jej finančně podporovala - pracovala jako číšnice, modelka či vědecká pracovnice v oboru psychologie. V roce 1968 se stala matkou (...).“ (Kort 2007: 200). O několik let později se Millerová se svým prvním manželem rozvedla. Následně žila jako matka samoživitelka ve městě Cambridge ve státě Massachusetts a pracovala mimo jiné jako učitelka v mateřské školce.

Sue Millerová ve svých dílech podává intimní svědectví o různých podobách manželství a rodinných vztahů, které zobrazuje v celé jejich složitosti. Jak uvedla v rozhovoru pro internetový sever BookBrowse, v centru její pozornosti je rodina, vztahy mezi jejími členy, jejich dynamika a vývoj v průběhu let:

„(...) myslím si, že v posledních pětadvaceti letech patří rodina k nezajímavějším společenským a ekonomickým vynálezům lidstva. Je zajímavější než obchod a nemovitosti, a ať tvrdí Tom Wolfe cokoli, je zajímavější než církev, právo a nemocnice. Těm všem je samozřejmě otevřená a ony ji ovlivňují, což představuje pro spisovatele další významný zdroj inspirace, tak jako vliv víry a vášně, lidských potřeb a všeho iracionálního v nás.“ (http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm?author_number=279)

Příběhy rodin v jejích románech jsou pevně zakotveny v kontextu severoamerické společnosti druhé poloviny dvacátého století a dotýkají se aktuálních témat spojených s jejím vývojem - sexuální revoluce, hnutí hippies, války ve Vietnamu, feminismu, konzumace drog, léků, pornografie, rozšíření psychoanalýzy, nejnovějších tendencí v moderním umění či osvěty spojené s rakovinou prsu a anorexií. Romány proto působí natolik autenticky, že jejich čtenáři často „(...) mají pocit, jako by podrobně zobrazené postavy Sue Millerové důvěrně znali.“ (Kort 2007: 201).

2.2 Pozice díla Sue Millerové v severoamerickém kulturně literárním kontextu

Sue Millerová ve svých románech tematizuje specificky ženské životní zkušenosti. Věnuje se ženskému vnímání světa, ženské psychice a sexualitě a vytváří v nich „ženské hrdinství“ (Kort 2007: 201). Můžeme ji proto řadit k početné skupině severoamerických autorek druhé poloviny dvacátého století, jež se ve svých dílech, napsaných po roce 1975, zabývají ženstvím.

2.3 Severoamerické autorky tvořící po roce 1975

Elliot (1988) uvádí, že po roce 1975 vzniká v USA „výjimečně bohatá a rozmanitá“ (Elliot 1988: 1170) literatura psaná ženami. Svůj náboj tato literatura zčásti čerpá z feministického hnutí konce šedesátých let dvacátého století, jež nejen otevřelo veřejnou diskuzi o tématech spojených s ženskou existencí, „(...) ale zároveň ženy přimělo, aby hledaly nové způsoby, jak přemýšlet o tom, co skutečně zahrnuje „realismus“ ženské životní zkušenosti.“ (Elliot 1988: 1170). Feministické hnutí „(...) dodalo svým stoupencům novou sebeúctu a pocit sounáležitosti a zároveň přispělo k hlubšímu

pochopení zdrojů útlaku a deformujícího vlivu, který má útlak na své oběti.“ (Elliot 1988: 1170).

Elliot (1988) konstatuje, že první vlna této ženské literární tvorby se zabývala především „(...) obsahem feministických postojů v rámci vcelku tradičních struktur. Na počátku sedmdesátých let [dvacátého století] se tak objevilo množství feministických románů, které s dosud nebývalou otevřeností a empatií zachycovaly ženskou sexualitu, viktimizaci žen a jejich každodenní život. Jejich *forma* však byla obvykle konvenční.“ (Elliot 1988: 1171). K takovým románům Elliot (1988) řadí *Fear of Flying* (1973) a *Flying* (1974) Eriky Jongové, ve kterých autorka z pohledu ženy prozkoumává ženskou sexualitu, otázku osvobození se od konvencí a vliv psychoanalýzy. Dále k nim podle Elliota (1988) patří *Looking for Mr. Goodbar* (1973) Judith Rossnerové či *Memoirs of an Ex-Prom Queen* (1973) Alix Kates Hulmanové (Elliot 1988: 1171). Těmto románům se podařilo „(...) seznámit širokou veřejnost (...) s některými aspekty života žen, kterým dříve nebývala věnována pozornost (například s ženskou sexualitou).“ (Elliot 1988: 1171).

Elliot (1988) dále upozorňuje, že řada významných ženských autorek si brzy uvědomila, že základní předpoklady a konvence v oblasti realistické tvorby – důraz na rozum a příčinnou souvislost, hlavní mýty, požadavek dramatické akce, jež poskytuje možnost rozřešení ústředního konfliktu, názory na to, co je podstatou hrdinství – „(...) byly ve své podstatě definovány muži, a proto v mnoha ohledech nevhodné k tomu, aby mohly zprostředkovat nejdůležitější rysy života žen.“ (Elliot 1988: 1171).

Elliot (1988) v této souvislosti konstatuje, že od poloviny sedmdesátých let je proto mnoho literárních děl tematizujících ženství „(...) zasaženo experimentálními tendencemi.“ (Elliot 1988: 1171). Jako příklady nekonvenčních přístupů Elliot (1988) uvádí *The Talking Room* (1975) Marianne Hauserové, *The Bluest Eye* (1970) Toni Morrisonové (tato kniha zpracovává témata definování vlastní identity, citů, různých aspektů sexuality, mateřství, útlaku černošských žen a svobody po stylistické stránce zaujme mimo jiné nezastřeným zobrazením dílčích aspektů tělesnosti), *Housekeeping* (1981) Marilynne Robinsonové (poutavý román s lyrickými prvky, jež polemizuje s tradičními hodnotami severoamerické společnosti a rolí žen v ní), a *Black Tickets* (1979) Jayne Anne Phillipsové.

Elliot (1988) dále konstatuje, že se spojením mýtu, fikce a autobiografických prvků se setkáváme například v knihách *The Woman Warrior* (1976) a *China Men* (1980) Maxine Hong Kingstonové, *Call Me Ishtar* (1973) Rhody Lermanové, *Zami: a New Spelling of My Name* (1982) Audre Lordeové a *Love Medicine* (1984) Louise Erdrichové (Elliot 1988:

1171), v níž autorka nabízí zajímavý náhled do duše žen, které jsou potomky původních obyvatel USA.

Využití prvků legend o upírech Elliot (1988) zmiňuje v dílech *Interview with the Vampire* (1977) a *Vampire Lestat* (1985) Anne Riceové, zatímco Joyce Carol Latexová v knize *Bellefleur* (1980), Margaret Atwoodová v díle *Lady Oracle* (1976) a Gail Godwinová v románu *Violet Clay* (1980) zapojují do svých próz „gotické podtexty.“ (Elliot 1988: 1171).

Jak dále uvádí Elliot (1988), nejvýznamnější je pro severoamerické spisovatelky žánr sci-fi, „který autorky většinou využívají za jinými účely než jejich mužské protějšky.“ (Elliot 1988: 1171). Žánr sci-fi se podle Elliota (1988) stal pro spisovatelky ideálním prostorem, na kterém mohly do nejzazších důsledků „(...) přezkoumávat feministické teorie a alternativní přístupy k sexuálním rolím.“ (Elliot 1988: 1171). K hlavním dílům spadajícím do této oblasti Elliot (1988) řadí feministické utopické romány Marge Piercyové a Sally Gerhartové, román *The Handmaid's Tale* Margaret Atwoodové, výpravy Ursuly LeGuinové do oblasti „politické a kulturně antropologické science fiction“ (Elliot 1988: 1171) a „feministické, vysoce experimentální romány“ (Elliot 1988: 1171) Joanny Russové.

3. TENDENCE V SEVEROAMERICKÉM KULTURNĚ SPOLEČENSKÉM KONTEXTU PO ROCE 1960

3.1 Druhá vlna feminismu

Na začátku šedesátých letch dvacátého století nastupuje v USA druhá vlna feminismu. Tato nová vlna ženského hnutí se projevovala hlavně v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století. Její nástup se spojuje s vydáním knihy Betty Friedanové *The Feminine Mystique* (*Ženská mystika*) v roce 1963, v níž autorka kritizovala soudobou ideologii v USA, která stavěla ženu do role pasivní hospodyňky. Měšťanský model uzavřené rodiny, v němž ženě připadalo výhradně místo matky a strážkyně domácího krbu, druhá vlna feminismu jednoznačně odmítala. Žádala, aby se ženy účastnily veřejného života a byly si s muži rovny. Jejimi konkrétními cíly bylo dosáhnout pro ženy větší svobody rozhodování o vlastním životě, zajistit jim právo na potrat a rovný přístup ke všem profesím a prozkoumat, co je podstatou ženství.

Důležitou roli v druhé vlně feminismu sehrála esej Carol Hanischové z roku 1969 „Osobní je politické.“ Tento slogan, vyzývající k tomu, aby společnost vnímala postavení žen v domácnosti v kontextu politické nerovnosti pohlaví, se následně stal jedním z ústředních konceptů druhé vlny feminismu. Feministickou debatu v USA svými díly podpořily na konci šedesátých a na počátku sedmdesátých let Kate Milletová a Germaine Greerová. V roce 1968 vyšla kniha první z nich *Sexual Politics* (*Sexuální politika*), ve které autorka mapuje ideologické, biologické, ekonomické, sociální a psychologické důvody, proč je udržení patriarchálního modelu společnosti výhodné pro muže. O dva roky později následovalo dílo *The Female Eunuch* (*Eunuška*), ve kterém se Germaine Greerová věnuje ženské sexualitě a psychice. Autorka zde popisuje pocity viny a nenávisti, jež ženy často pociťují vůči sobě samým, konvenční výchovu žen ve společnosti a instituci manželství a vybízí ženy, aby akceptovaly svoje tělo a osvobodily se v oblasti sexu.

Při uvědomování společnosti nacházely feministické aktivistky oporu v akademických studiích, v nichž bylo ženství zkoumáno z nejrůznějších hledisek. O ženské otázce se živě diskutovalo také v severoamerických médiích. Důležité bylo, že v nich ženy samy mohly jasně artikulovat své cíle a předložit je k veřejné diskuzi. Ženská problematika měla své důležité místo v televizi i denním tisku. V časopisech jako *Reader's Digest*, *Women's Home Companion* či *Life Magazine* byly v šedesátých letech články o vaření a pečení nahrazeny příspěvky, jež povzbuzovaly ženy k tomu, aby se snažily svůj život skutečně naplnit.

V sedmdesátých letech bylo dosaženo významných pokroků. V roce 1972 například prezident Nixon schválil tzv. „Title IX“ zákona o vyšším vzdělávání, jenž zakazoval diskriminaci na základě pohlaví ve sportovních a dalších aktivitách ve vzdělávacích institucích čerpajících federální podporu. V roce 1973 severoamerický Nejvyšší soud rozhodl v případě Roe v. Wade, že v průběhu prvního trimestru těhotenství mají ženy právo zvolit potrat. A v roce 1978 byl schválen zákon proti diskriminaci těhotných žen na pracovišti.

3.2 „Backlash“

V osmdesátých letech dvacátého století se však v severoamerických médiích ozývaly hlasy, které rozšíření feminismu připisovaly vinu za nespokojenost žen. Podle nich ženy v důsledku prosazení feministických požadavků čelily celé řadě nových problémů, zejména nedostatku mužů a epidemii neplodnosti, depresím, krizi identity a sebedůvěry a dalším psychickým potížím. „V posledním desetiletí publikace od *New York Times* po *Vanity Fair* přinášejí neustávající proud obvinění proti ženskému hnutí, (...). Kampani za rovnoprávnost žen připisují zodpovědnost za téměř všechny strasti, které skličují ženy, od depresí po nízké spořicí účty, od sebevražd dospívajících dívek přes poruchy příjmu potravy po nezdravou barvu pleti.“ (Faludi 1982: 3). O protireakci odpůrců feminismu podrobně píše Susan Faludiová ve své knize z roku 1992 *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Tato kniha nám slouží jako důležitý zdroj informací o severoamerické společnosti a fenomény, které popisuje, se budeme zabývat také při rozboru jednotlivých románů Sue Millerové. Vlny „backlash“ se v USA vzedmuly opakovaně, vždy v dobách, kdy sílil feminismus. Dle Faludiové (1992) „backlash“ - „(...) pokus získat zpět tu hrstku drobných a těžce vydobytych vítězství, která feminismus dokázal pro ženy vybojovat.“ (Faludi 1992: 12) - nepředstavoval organizované hnutí. Jednalo se o soubor fenoménů tvořících tendenci, jež se projevovala více či méně zastřeně. Jejím cílem bylo vrátit ženy zpět do rolí, jež jim severoamerická společnost připisovala v minulosti: „„Backlash“ není spiknutí, s radou, která by vysílala své agenty z ústředního operačního střediska. Lidé, kteří mu slouží, si často svou roli ani neuvědomují, někteří se dokonce považují za feministy. (...) Ne všechny projevy „backlash“ mají stejnou váhu či význam – některé představují jen občasné záchvěvy, vytvořené kulturní mašinérií, jež se neustále snaží nabídnout „nový“ úhel pohledu. Ve svém souhrnu však (...) tyto hrozby a mýty směřují k jednomu cíli: vrátit ženy do jejich „přijatelných“ rolí.“ (Faludi 1992: 16).

V osmdesátých letech dvacátého století „backlash“ naplno využíval všech možností sdělovacích prostředků, které ženám přinášely deprimující poselství: „Možná jste teď svobodné a rovnoprávné s muži, ale ještě nikdy jste nebyly tak nešťastné.“ (Faludi 1992: 1). Faludiová (1992) konstatuje: „Tyto zprávy o zoufalství žen se objevují všude – v novinových stáncích, v televizi, v kinech, v inzerátech, u lékařů i v akademickém tisku. Pracující ženy trpí „vyhořením“ a podléhají „epidemii neplodnosti“. Svobodné ženy truchlí pro „nedostatek mužů“.“ (Faludi 1982: 2). Koncem osmdesátých let proto mnoho žen důvěrně znalo fenomény hojně prezentované v médiích, jako „(...) „nedostatek mužů“, „drtivý“ pokles životní úrovně u žen, které byly rozvedeny podle nových rozvodových zákonů, „epidemie neplodnosti“ a „hluboká emocionální deprese“ a „vyhoření“, jimiž trpěly svobodné a pracující ženy.“ (Faludi 1992: 21).

„Backlash“ mimo jiné varoval před údajnou epidemií neplodnosti, ohrožující ženy po třicátém roce života. Dle Faludiové (1992) v roce 1982 časopis *New England Journal of Medicine* v č. 7 z 18. února zveřejnil článek „Female Fecundity as a Function of Age“, jehož autory byli D. Schwarz a M. J. Mayaux a který informoval o tom, že ženám ve věku mezi jednatřiceti a pětatřiceti let hrozí téměř čtyřiceti procentní riziko neplodnosti: „Dne 18. února 1982 uvedl časopis *New England Journal of Medicine*, že šance žen na početí prudce klesají po dosažení třiceti let věku. U žen ve věku mezi jednatřiceti a pětatřiceti let, tvrdili vědečtí pracovníci, kteří byli autory tohoto článku, hrozí čtyřiceti procentní riziko neplodnosti.“ (Faludi 1992: 46). Faludiová (1992) dále uvádí, že v této době se v tisku začaly objevovat zprávy o tom, že endometrióza – onemocnění dělohy, které může vyvolat neplodnost – postihuje především mladé pracující ženy, jež se soustředí na úspěch ve své práci. Faludiová (1992) cituje článek „The Baby Blues: How Late Should You Wait to Have a Child?“ Christophera Norwooda, který vyšel v říjnovém čísle časopisu *Mademoiselle* z roku 1985: „Ve stejné době začali gynekologové nazývat endometriózu, onemocnění dělohy, jež může vést k neplodnosti, „nemocí pracujících žen“. Postihuje mladé ženy, které jsou „inteligentní, žijí ve stresu [a] jsou rozhodnuté uspět v jiné roli než v roli „matky“ (...).“ Faludiová (1992) však tyto zprávy zpochybňuje (opírá se při tom o statistické údaje amerického Národního centra pro zdravotnické statistiky z roku 1989): „Ve skutečnosti epidemiologové nezjistili, že by endometrióza postihovala pracující ženy častěji než ženy z kterékoli jiné skupiny.“ Článek Christophera Norwooda dále varoval před vysokou mírou potratů u pracujících žen. Podle Faludiové (1992) však tato varování nebyla opodstatněná: „Pracující ženy ve skutečnosti většinou vykazují nejnižší míru potratovosti.“ (Faludi 1992: 48).

Mezi obtíže, které měly sužovat nezadané pracující ženy, patřily i deprese, psychický kolaps, pocity vyhoření a krize sebedůvěry. Noviny a populárně naučná literatura přinášely zprávy o tom, že „(...) svobodné ženy trpí „rekordní“ mírou deprese a pracující ženy podléhají „vyhoření“ – syndromu, který údajně způsoboval celou řadu duševních a tělesných onemocnění od chvilkových závratí až po infarkt.“ (Faludi 1992: 55)

„Backlash“ kritizoval také rozvodové zákony, jež umožňovaly jednostranný rozvod bez výroku o vině (tzv. „no-fault divorce law“) (Weatherford 1994: 108), schválené v řadě severoamerických států v sedmdesátých letech dvacátého století. Tyto zákony rušily povinnost, aby rozvádějící se osoby udaly morální důvody rozpadu manželství a aby byla označena ta strana, jež za něj nese zodpovědnost: „V sedmdesátých letech mnoho států v USA schválilo nové rozvodové zákony, které rozvodový proces zjednodušily: odstranily morální důvody nezbytné k dosažení rozvodu a rozdělovaly majetek manželského páru na základě potřeb a prostředků, aniž by zmiňovaly, která strana je za rozpad manželství zodpovědná.“ (Faludi 1992: 36). Dle Faludiové (1992) byly tyto zákony v osmdesátých letech označovány za inspirované feminismem (například v knize M. Cohenové *The Sisterhood: The True Story of the Women Who Changed the World* z roku 1988), ačkoli mělo feministické hnutí s reformou rozvodových zákonů jen málo společného. Nové rozvodové zákony byly vystaveny útokům ze strany představitelů pravice, podle kterých podkopávaly rodinu a zodpovídaly za špatnou ekonomickou situaci mnoha rozvedených žen: „V osmdesátých letech se tyto zákony „inspirované feminismem“ staly terčem útoků: Nová pravice je vykreslovala jako snahy o podkopání základů rodiny a sdělovací prostředky a tisk je zobrazovaly jako neuváženou zradu žen a dětí, (...)“ (Faludi 1992: 37). Faludiová (1992) však uvádí, že podle studie prováděné v průběhu třiceti let demografie na Michiganské univerzitě, jež byla zveřejněna v roce 1984 v časopise *Research in Community Mental Health* pod názvem „Note on the Relationships of Sex and Marital Status to Psychological Stress“, měl rozvod neblahý dopad především na psychický stav mužů: „Zatímco se sociologové, jejichž názory byly propagovány v osmdesátých letech dvacátého století, neustále vraceli ke „zničujícím následkům“ rozvodu pro ženy, neslyšeli jsme vůbec nic o jeho dopadu na muže. Důvodem nebyl nedostatek údajů. V roce 1984 demografové zabývající se rozvodovými statistikami z Ústavu pro sociologický výzkum na Michiganské univerzitě provedli revizi údajů týkajících se zdraví mužů z posledních třiceti let a došli k rezolutním závěrům – které uvedly ve zprávě, jíž se dostalo jen málo pozornosti -: „Muži trpí rozpadem manželství více než ženy.“ At' se tito sociologové zaměřili na kteroukoli část duševního spektra, muži na tom byli hůře – od depresí přes

různé psychické poruchy po nervová zhroucení, od přijetí do psychiatrických zařízení po pokusy o sebevraždu.“ (Faludi 1992: 44). V osmdesátých letech se řady odpůrců nových rozvodových zákonů rozšiřovaly, což vedlo k tomu, že byla platnost těchto zákonů v devadesátých letech omezena. V některých severoamerických státech, například ve státě New York, nebyl rozvodový zákon, jež umožňuje jednostranný rozvod bez výroku o vině, dodnes přijat.

„Backlash“ reagoval negativně také na skutečnost, že pracující matky dávají své děti do školky. Faludiová (1992) konstatuje, že podle článků v tisku (například „Mommy Don't Leave Me Here!“ Deborah Fallowsové uveřejněném v říjnovém čísle časopisu *Redbook* v roce 1985, „Day Care Can Be Dangerous to Your Child's Health“, který vyšel v *San Francisco Examiner* 20. ledna 1984, nebo „When Child Care Becomes Child Molesting“ z červencového čísla časopisu *Housekeeping* z roku 1984) ženy tímto nezodpovědným krokem vystavovaly své děti riziku sexuálního obtěžování a vysoké míře emocionálního stresu: „V osmdesátých letech dvacátého století titulky článků zaměřených proti výchově dětí ve školách přímo křičely: MAMI, NENECHÁVEJ MĚ TU!“ (...). ŠKOLKY MOHOU BÝT NEBEZPEČNÉ PRO ZDRAVÍ VAŠEHO DÍTĚTE. KDYŽ SE Z PÉČE O DÍTĚ VE ŠKOLCE STANE OBTEŽOVÁNÍ: DĚJE SE TAK ČASTEJI, NEŽ BY SI RODIČE CHTĚLI PŘIPUSTIT.“ (Faludi 1992: 62).

Nejnásilnější stoupence měl „backlash“ mezi bojovníky proti potratu: „Z jejich popudu se v USA v letech 1977 až 1989 stalo sedmdesát sedm klinik pro plánované rodičovství terčem ozbrojeného útoku (v nejméně sedmi případech během pracovní doby, kdy byli zaměstnanci a pacienti uvnitř areálu), 117 terčem žhářství, 250 obdrželo výhružky bombovým útokem, 231 bylo přepadeno a 224 zdemolováno.“ (Faludi 1992: 450). Proti nově získaným reprodukčním právům se stavěli vedle novinářů i právníci: „Jak se zpětná reakce vůči reprodukčním právům v USA prohlubovala, připojili se k ní novináři, duchovní i právníci.“ (Faludi 1992: 454) Faludiová (1992) dále cituje údaje z článku Tiffany Devitta „Abortion Coverage Leaves Women Out of the Picture“, který byl zveřejněn v roce 1991 v březnovém čísle časopisu *Extra!*: „Jen v posledních dvou letech osmdesátých let [dvacátého století] se ve významných denících objevilo 1.500 článků o potratu a zpravodajské týdeníky mu věnovaly více prostoru než kterékoli jiné otázce z oblasti sociální politiky.“ (Faludi 1992: 454).

Antifeministickým tendencím v osmdesátých letech podlehla i hollywoodská filmová studia. Podle Faludiové (1992) filmy této doby připisovaly nespokojenost žen tomu, že je výdobytky feminismu připravily o možnost vdát se a mít děti. Namísto „(...)“

osvobozených žen s nezávislým či tradičně spíše mužským povoláním, které hrály ve filmech ze sedmdesátých let, například *An Unmarried Woman* či *Private Benjamin*“ (Faludi 1992: 153), se nyní ženy většinou objevovaly v rolích asistentek a pomocných pracovních sil, jež přispívaly k chodu společnosti nebo přímo vyměnily úspěšnou kariéru za péči o dítě, jako například D. Keaton ve filmu *Baby Boom* z roku 1987.

Filmy této doby často kopírovaly jednoduché schéma – „(...) nezávislá žena, která odmítá přijmout tradiční roli strážkyně rodinného krbu, je potrestána a matka/ hospodyně, jež oddaně slouží své rodině a chrání ji před útoky nemorální svobodné ženy, je odměněna.“ (Faludi 1992: 153). Faludiová (1992) uvádí, že ozvy této tendence nalezneme také ve filmu *The Good Mother*, který byl podle stejnojmenného románu Sue Millerové natočen v roce 1988 (Faludi 1992: 153). Podobným způsobem „backlash“ ovlivnil také literaturu, v níž byly „(...) životy žen koncipovány jako mravokárné příběhy, ve kterých dobrá matka zvítězí a nezávislá žena je potrestána.“ (Faludi 1992: 141).

4. SITUACE V ČESKÉM PŘIJÍMACÍM PROSTŘEDÍ PO ROCE 1960

4.1 Feminismus v české společnosti po roce 1960

Situaci v české společnosti lapidárně vystihuje Bohuslav Blažek v úvodu svého článku „Bariéry feminismu v Čechách na konci 20. století“, kde konstatuje: „Feminismu se u nás moc nedaří.“ (Blažek 1999: 193). Feministické hnutí není v českém prostředí ve srovnání se severoamerickou společností příliš úspěšné a většinou je vnímáno negativně. Jak uvádí Marie Benetková ve své stati „Ty ho tam nemáš ráda?“, „Hodně Čechů podezřívá feministky z touhy po moci, představuje si je a hovoří o nich jako o mužatkách, případně lesbičkách, nepřátelsky laděných vůči mužům.“ (Benetková 1999: 155).

Jak konstatuje Alena Wagnerová (1982) ve svém článku „České ženy na cestě od reálného socialismu k reálnému kapitalismu“, osud feministického hnutí v českém prostředí byl dán zdejší politickou situací, jež se výrazně lišila od vývoje v západním světě. Mezi faktory, které způsobily negativní reakci na feminismus v české společnosti, tato autorka řadí odlišné zkušenosti mužů a žen u nás a v západním světě: „Socialistické společnosti byly sice společnostmi patriarchálně paternalistickými, nebyly ale společnostmi mužů.“ (Wagnerová 1999: 82). Dle Wagnerové (1999) uplatňování státem řízené politiky v ČSSR vedlo „(...) k setření některých tradičních rozdílů mezi pohlavími (...)“ (Wagnerová 1999: 82), neboť potřeba pracovních sil a členů politických organizací způsobila, že se ženy v zaměstnanosti vyrovnaly mužům a jejich účast na veřejném životě – jeden z hlavních požadavků druhé vlny feminismu v USA – tak byla zajištěna. Některé z výtoků feminismu v západním světě navíc byly v socialistickém Československu zaváděny shora, například potrat byl uzákoněn už v roce 1957.

Odmítavý postoj k feministickým tendencím přicházejícím do České republiky ze Západu konstatuje také Eva Hauserová ve své esejí „Cosmopolitan a harlequinky: plíživá emancipace ze Západu“: „V povědomí lidu českého panuje obecné přesvědčení, že naše ženy jsou ohroženy útoky zuřivých, dogmatických feministek ze Západu, které usilují o nastolení nové totality, a to z toho důvodu, že jsou zakomplexované a frustrované; jejich problémy by hravě vyřešil spokojený sexuální život.“ (Hauserová 1997: 9). Důvodem může být fakt, že, jak uvádí Machonin (1996), v české společnosti nepanuje výrazná nespokojenost s postavením mužů a žen: „(...) v praxi každodenního života současný model (tj. model s mužskou dominancí) společnosti zatím vyhovuje, protože nevyvolává výrazné sociální konflikty.“ (Machonin 1996: 270). I když v české společnosti konce minulého století měl převahu „(...) mužský prvek, není výsledný stav pro ženy příliš

negativní a sociálně devastující a neuzavírá prostor pro ženy s vyšší a vysokou statusovou aspirací.“ (Machonin 1996: 270).

Češi tradiční rozdělení rolí v rodině a postavení žen ve společnosti jednoznačně neodmítají a často vnímají rozdělení povinností mužů a žen v rámci tradičních stereotypů. Maříková (2000) uvádí: „S tradičním (stereotypním) rozdělením rolí v rodině „muž má vydělávat peníze a žena se má starat o domácnost a rodinu“ v roce 2000 souhlasilo 60 % mužů a 48 % žen (výzkum [Rodina 96]).“ (Maříková 2000: 66). V české společnosti „Ženy zpravidla pracují na tzv. dvě směny, při čemž přetrvává povědomí o tom, že rodina je finančně závislá na práci muže.“ (Maříková 2000: 66). K obdobným závěrům dochází také Hana Hašková ve svém příspěvku „K gender kontraktu v české společnosti 90. let“ v časopise *Gender, rovné příležitosti*: „Zaměstnání muže je chápáno jako prostředek k naplnění jeho poslání. Oproti tomu je za poslání ženy považováno mateřství a zaměstnání je chápáno spíše jako prostředek k její soukromé seberealizaci.“ (Hašková 2000: 7).

S tím zřejmě souvisí skutečnost, že svobodné a rozvedené matky většinou česká společnost vnímá negativně. Radka Radimská ve svém článku „Rozvedené a svobodné matky v České republice“ zmiňuje, že právě svobodné a rozvedené matky jsou v české společnosti „(...) přímo i nepřímo obviňovány za většinu společenských problémů, děti vyrůstající bez otce jsou automaticky považovány za problémové z hlediska výchovy, školního prospěchu, psychologické stability a delikvence.“ (Radimská 2003: 12).

Navzdory tomu, že se feminismus v české společnosti netěší velké podpoře, nalezneme i v české literatuře a tisku prvky feministických tendencí, a to nejen ve specializovaných periodických. Jak konstatuje Hauserová (1997), setkáme se s nimi mimo jiné například v oblíbenému čtivu části české ženské populace – harlequinkách. Jejich hlavní hrdinkou totiž zpravidla bývá samostatná žena, která svého budoucího partnera upoutá právě svou soběstačností. Ve výše uvedeném eseji Hauserová (1997) zmiňuje také české vydání časopisu *Cosmopolitan*, který podle této autorky nabízí „(...) prostor pro veřejné prezentování feministických idejí (...)“ (Hauserová 1997: 12) a jeho články bývají prostoupeny profeministickým duchem, zejména v sekcích věnovaných sexu a kariéře.

4.2 České autorky tematizující ženskou identitu, které tvoří po roce 1960

V článku „Modelovost v současné literatuře psané ženami“ Alena Zachová uvádí, že od začátku devadesátých let dvacátého století roste množství umělecké literatury psané ženami, které ve svých dílech tematizují „ženskou identitu“ (Zachová 2006: 199). V české

literatuře k nim Zachová (2006) řadí například Danielu Hodrovou, Lenku Procházkovou, Alexandru Berkovou, Ivanu Peroutkovou a Petru Hůlovou.

Ve svém článku Zachová (2006) konstatuje, že „(...) sledujeme-li v těchto textech způsob tematizace ženské identity, tj. způsob zobrazení ženského prožívání, vnímání sebe sama, sebepoznání a sebehodnocení, jakož i možnosti vnější realizace ženských postav, které se objevují v naší domácí literatuře, zjistíme, že paralely těchto témat i typů nalezneme shodně i v próze světové. Zdá se, že odlišnost kulturních kontextů není natolik významná, aby vykazovala podstatnější rozdíly v existenciálním prožívání současných žen.“ (Zachová 2006: 200). V dílech těchto autorek „(...) vystupují hlavní ženské hrdinky nejčastěji v ich-formě, jejich příběhy se odehrávají v základních vztahových rámcích, primárně řeší vztahy k partnerům, rodičům a často i k právě narozenému dítěti a časově jsou příběhy situovány do posledních třiceti let 20. století.“ (Zachová 2006: 200).

Jak dále uvádí Zachová (2006), u západních spisovatelek se rozšířil model, v jehož rámci hrdinky chtějí poznat samy sebe prostřednictvím poznání svých matek a babiček: „V naší literatuře lze k tomuto typu přiřadit především *Kočíčí životy* Edy Kriseové a *Ztracené děti* Daniely Hodrové. Ale patří k nim i např. *Dům s vůní zmoklé psí srsti* Ivany Peroutkové a řada dalších textů.“ (Zachová 2006: 203).

V české literatuře tedy nalezneme díla autorek, které se podobně jako Sue Millerová zabývají ženským prožitkem a vnímáním světa. Román *Kočíčí životy* Edy Kriseové zachycuje životní osudy několika členek jedné rodiny. Kriseová se v této próze zaobírá ženskými city, především různými podobami lásky. Z pohledu ženy prozkoumává problematiku partnerských vztahů, rodinných vazeb, manželství, mateřství a stárnutí. Podobně jako Kriseová podává obraz jedné rodiny z pohledu ženské hrdinky také Ivana Peroutková ve své knize *Dům s vůní zmoklé psí srsti*. Hlavní hrdinka románu - dospívající dívka - si všímá chování členek své rodiny, především svérázné babičky a ovdovělé matky, aby rozpletla složité předivo jejich vzájemných vztahů. Autorka zpracovává tematiku citů a partnerských vztahů a nastoluje otázky spojené s ženskou existencí – proč žena vstupuje do manželství (zatímco vypravěččina matka se vdávala z lásky, její babička z nutnosti)? Co pro ni znamená mateřství? Jak je důležité přátelství s dalšími ženami?

Mateřství, city a rodinné vztahy rovněž tvoří tematické jádro románu *Ztracené děti* Daniely Hodrové, v němž jsme uvedeni do vnitřního světa ženy vyrovnávající se s odchodem dospívající dcery. Hlavní postava, unikající od tíživé reality k představám, snům a spiritualismu, v knize vzpomíná na dětství a rodinu, vrací se v myšlenkách ke svým partnerům a přezkoumává svou lásku k otci své „ztracené“ dcery.

V roce 1986 vydává svou první knihu *Knížka s červeným obalem* další z literátek, které ve svém článku zmiňuje Zachová. Je to jedna z „neoficiálních mluvčích české podoby feminismu“ (Vašíňová 2006: 207), Alexandra Berková. Ve své prvotině zachycuje různá stádia v životě ženské hrdinky Dity, od jejího narození po dospělost, a zobrazuje role, jež Dítě během jejího života přísluší - jako matce, manželce a pracovníci. V roce 2000 Berkové vychází další významné dílo tematizující ženskou životní zkušenost - novela *Temná láska*. Kniha rozdělená do tří částí (*V boudě*, *Zápas s andělem* a *Konec*) je drásavou alegoricko-satirickou osobní výpovědí o životním putování hlavní hrdinky Karolíny, o jehož podrobnostech se dozvídáme z jejího stylizovaného rozhovoru s doktorkou. Žena je v této alegorii zobrazena jako tvor spoutaný v řetězech, který pokládá na oltář partnerského vztahu a mateřství téměř celou svou osobnost. Živena mýty a plytkými odkazy hrdinek televizních seriálů, reklam a milostného romantického čtiva žena ztrácí svou identitu. Podle Markéty Havelkové (2001) je jedním z témat *Temné lásky* „(...) osvobození [ženy] od mechanismů společnosti určovaných muži, kteří chápou ženu jako synonymum pro své pohodlí a teplo domova, z něhož čerpají energii pro svůj „úkol“ a jako nástroj k dosažení svých cílů, jenž poté unavený a zestárlý odloží.“ (Havelková 2001: 10).

Do vnitřního světa ženské hrdinky můžeme v české literatuře nahlédnout také v románu *Smolná kniha* Lenky Procházkové. Jeho hlavní hrdinka, třiatřicetiletá žena žijící v socialistickém ČSSR, vypráví v Ich-formě příběh svého partnerského vztahu se starším ženatým mužem v době před Sametovou revolucí. Román, zachycující vzájemné boje a drobná příkoří partnerů sledovaných StB, nás seznamuje s touhami, obavami i životními neúspěchy hlavní hrdinky i jejích známých. V rámci tematiky partnerských vztahů v knize připadá významné místo otázce mateřství - potrat, který hlavní hrdinka podstoupí, zanechá v její duši trvalý šrám.

Výpověď o ženských životních zkušenostech ve svém románu *Umělohmotný třípokoj* (2006) podává také další z uvedených českých literátek – Petra Hůlová. Jeho hlavní hrdinka nahlíží partnerské vztahy, sex a konkrétní problémy spojené s ženskou existencí z nonkonformní perspektivy svobodné třicetileté prostitutky. Zcela nezastřeně vypráví o svých živočišných touhách, vášních a vztazích s muži odlišných věkových kategorií i hlavní hrdinka románu Jakuby Katalpy *Je hlína k snědku* (2006), která otevřeně promlouvá o sexu, smyslových vjemech a tělesnosti.

5. TEMATICKO-STYLISTICKÁ ANALÝZA ROMÁNŮ *THE GOOD MOTHER* A *FAMILY PICTURES*

5.1 Tematicko-stylistická analýza románu *The Good Mother*

The Good Mother (1986), první publikovaný román Sue Millerové, který se v USA stal bestsellerem, podává v Ich-formě osobní zповěď čerstvě rozvedené mladé ženy Anny, jež pečuje o svou tříletou dcerku Molly a chce žít nezávisle na jakékoli finanční pomoci jako zcela samostatná bytost. Příběh této hrdinky, nejisté a citlivé ženy, která se snaží být dobrou matkou, není komplikovaný, i když dosahuje dramatické vypjatosti: Anna po rozvodu potkává bohémského umělce Lea, s nímž naváže intenzivní partnerský vztah. Po nešťastném incidentu mezi Leem a Molly je však nucena bojovat o svěření dcerky do péče. Soudní přelíčení představuje těžkou zkoušku pro její vztah s Leem i její sebejistotu jako matky a Anna se v jeho průběhu zmítá ve vnitřní krizi. Kvůli soudním výdajům musí požádat o finanční výpomoc svého dědečka, a tak fakticky přiznat své ztroskotání jako nezávislé ženy. Pochyby a strádání ji v závěru knihy přivedou na pokraj psychického zhroutení. V momentu vypjaté iracionality se ozbrojená vydá za Brianovu novou rodinu, aby získala Molly zpět. Během cesty si však uvědomí pošetilost svého jednání, zbraň zahodí na opuštěné pláži a vrátí se domů. Soud následně svěří Molly do Brianovy péče a Annin vztah s Leem se rozpadá.

Román *The Good Mother*, v němž se Millerová mimo jiné zabývá ženským vnímáním světa a ženskou sexualitou, zpracovává řadu otázek, které se dotýkají života dospělé ženy: Jaké je místo ženy ve společnosti? Má žena právo na plné uspokojení svých potřeb? Může být zároveň dobrou matkou i milenkou?

Tak jako v dalších svých dílech v něm Millerová čtenářům představuje vcelku obyčejné obyvatele soudobých USA, jejichž život neočekávaně dospěje do krajní situace. Vedle Anny, Molly, Lea – bohémského umělce bez zábran – a Annina bývalého manžela Briana – úspěšného právníka a zastávce tradičních hodnot – do děje zasahují další postavy: Ursula – Annina žačka ve hře na klavír a pozdější přítelkyně –, členové Anniny rodiny – zastánci tradičních hodnot, citově většinou chladní lidé, u nichž Anně chybí pocit bezpodmínečného přijetí –, její zaměstnavatel na Bostonské univerzitě Dr. Fisher, Annin právník Muth, psychiatr a sociální pracovnice paní Harkessaniová (zastupující chladný svět severoamerických institucí) a další. Jako čtenáři je poznáváme z Anniných subjektivně zabarvených popisů, prostřednictvím jejich dialogů s Annou a z jejich chování, neboť „Z toho, co fikční osoba koná, vyvozujeme, kdo je.“ (Doležel, 2003: 177). Millerová postavy

charakterizuje také pomocí přímé řeči – způsob, jakým se vyjadřují, koresponduje s jejich vlastnostmi. Tento fakt můžeme demonstrovat například na jadrných promluvách Ursuly, opeřených vulgárními a hovorovými výrazy či na hovorových a místy vulgárních promluvách Lea, například:

“In the old days, some stern old fart would just have lectured you about sin and damnation or something, but at least that’s honest. (...) It’s really, “You’ve done an awful thing, a terrible thing, and now we have the right, we’ve got the entrée here to your personal life, your emotions, your sex.” (...) “And I’m the asshole for not wanting to fucking share.” (GM: 162)

V souladu s tendencí v poválečné severoamerické literatuře, ve které je podle Elliota (1988) v oblasti sociální hlavní otázka: „Jak může někdo zachovávat nejvyšší ideály naší společnosti – svobody a nezávislosti – a nepodlehnout nejtrvalejším strukturám naší společnosti, jež se stále více zakládají na konformismu a podřízení se racionálně odůvodněné autoritě?“ (Elliot 1988: 1031), kniha nastoluje otázky týkající se života v severoamerické společnosti: Nakolik je severoamerická společnost schopna tolerovat nekonformní chování? A do jaké míry zasahují její instituce do soukromí občanů?

Podobně jako F.M. Dostojevský v románu *Zločin a trest* Sue Millerová v této knize konstruuje fikční svět, kterému vládou tradiční normy chování a jenž podléhá vzorci *hřích - potrestání*. Ústřední zápleтка knihy je založena na střetu s normami platnými v severoamerické společnosti (ty z nich, které platily pro ženy, obhajoval také „backlash“), jejichž porušení vede k potrestání. Z tohoto hlediska můžeme tento román řadit k tzv. „deontickým příběhům“ (Doležel 2003: 128). Sama Anna je přesvědčena o nevyhnutnosti svého potrestání:

So, just as I was eager, relieved, to find ways separate from my satisfaction of satisfying him, I embraced the disaster, the sense of punishment I felt when I discovered I was pregnant. Ah yes, here was the price that needed to be paid for happiness. (GM: 151)

K tomu, aby autorka čtenářům umožnila poznat Anninu psychiku, Millerová používá v pásmu vyprávěčky osobní Ich-formu (Doležel 1993: 48), která je v současné próze frekventovaným prostředkem umožňujícím poznat „vnitřní svět postavy“ (Doležel 1993: 48). Jak konstatuje Doležel, „Osobní vyprávění se stalo nejpobulárnější variantou Ich-formy. Jeho oblība souvisí se zaměřením moderního narativu na „hlubinnou psychologii“. Osobní „zpověď“ je účinným prostředkem spontánní nebo uvědomělé psychologické analýzy. Kdo jiný, než hrdina sám, zná do podrobností svůj duševní život, své myšlenky, své intimní city a vášně, skryté motivace svých činů? Osobní Ich-forma tak může poskytnout odpověď na jednu ze základních otázek: „kdo jsem?“ (Doležel 1993: 48).

Pásmo vypravěčky se osobní Ich-formou subjektivizuje, neboť „Osobní Ich-forma je, jak víme, krajním případem subjektivizace vyprávění; je to přímá řeč určité postavy, která přejala konstrukční funkci (...)“ (Doležel 1993: 62). Millerová často postupuje tak, že vedle konkrétního fyzického vjemu postaví dojmy či představy, jež tento detail v Anně vyvolává, například:

(...); *and with my body's motion, a little pulse of blood flowered warm and wet on the pad strapped between my legs. In my mind's eye I saw it there, the bright red of injury on the white pad, not like menstrual blood. I imagined it spreading, gathering force from deep within me, cascading down my legs, staining my shoes, the rug, in front of the polite company, the strange shameful measure of the happiness I'd earned.* (2003: 164)

Subjektivní dojmy pronikají také do popisů jednotlivých postav i do krátkých lyrických popisů městské scenerie, v nichž jsou prostředkem subjektivního hodnocení hodnotící adjektiva a adverbia, například:

It was the ugliest time of year for the part of the town we lived in – winter. The few lindens on our street stood black and hopeless once their leaves had fallen, their brutally pruned limbs exposed in awkward V shapes around the looping telephone wires. (2001: 96)

Pásmo vypravěčky se vyznačuje velkou citovostí. Anna se v něm svěří s širokou škálou citů - vypráví o své lásce k Molly, k Leovi, k babičce, o své osamělosti a o pozdější rozporuplnosti svého citu k Leovi, k němuž pociťuje v různých momentech lásku, zlobu a nenávist. Své pocity Anna často vyjadřuje explicitně, když používá sloveso percepce *feel*, například:

I felt a child's terror, a wish to disappear (GM: 225), *I felt as though I'd gone through that already. (...) I felt as distanced from the coming event as one does from a dream; but curious too: whose face would he wear? what words would he say?* (GM: 194)

V knize je věnována značná pozornost tělesnému prožitku a sexualitě. Román zachycuje vývoj Annina postoji k sexu od doby dospívání po dospělost. Annina sexualita se nově probouzí po rozvodu, kdy si ji plně uvědomuje ve vztahu s Leem. Po rozvodu Anna objevuje svoje tělo a onanuje, například:

In those mornings I began to touch myself. I felt what was at first a shapeless yearning in my body, and I learned to bring it to life. I would reach between my legs, separate the folds of my flesh. My own saliva on my fingertips would make me wet; and I came. (GM: 98)

Je příznačné, že ihned po líčení sexuálních pocitů v knize následuje komentář spojený s Molly, a tak je Annin sexuální pud prezentován jako neoddělitelný od pudu mateřského:

Afterwards, in the sudden peace and stillness of the blank room, I'd hear Molly clicking, her faraway high-pitched voice, signs that she hadn't heard my private clamor. (GM: 98)

Sexuální scény Anny s Leem se vyznačují důrazem na smyslovost a detail. Působí autenticky a jsou otevřené, aniž by byly obscenní. Projevuje se v nich talent Sue Millerové pro volbu výstižných slov a tvorbu snadno představitelných obrazů.

Román je vázán na kontext života v USA druhé poloviny dvacátého století. Kniha výmluvně zobrazuje mašinérii severoamerického soudního systému a život žen v severoamerické společnosti po sexuální revoluci a druhé vlně feminismu. Rozšíření feminismu v knize na konkrétní rovině zastupuje feministka Ursula a přítomnost ženských spolků (do jednoho z nich Anna patřila). Anna sama vyžaduje rovné postavení s partnerem a odmítá splňovat Leovy požadavky na to, kým je:

"It used to be that a man would say, "I want a woman who" and the list would be different. "Who cooks, who sews, who can entertain my friends." But it's the same impulse. The same impulse. It's still your judgement, your list, your game. Just all the rules have changed." (...) "You're still saying I'm just an extension of you, that I'd better look good to the world so I make you look good." (GM: 139)

V románu však můžeme vysledovat také vliv tendence „backlash“. Jak už jsme zmínili výše, dle Faludiové (1992) „backlash“ veřejnosti v osmdesátých letech dvacátého století, kdy vznikl také tento román, předkládal „(...) osudy žen zarámované jako moralistické příběhy, ve kterých dobrá matka zvítězí a nezávislá žena je potrestána.“ (Faludi 1992: 141). Annin příběh odpovídá tomuto vzorci - román zobrazuje Annu jako ženu, která je sice do značné míry nezávislá, tak ji aspoň vnímá starší generace, například: *„Once he [Dr Fisher] said to me, "You young women are so competent, it's hard to see what you need men for at all."* (GM: 108). Sama Anna však není se svou situací spokojená. V průběhu soudu prochází krizí a nakonec se dostává na pokraj psychického zhroucení. Obává se, že nezvládá svou roli matky, že bude Molly životem bez otce poznamenána, že rozvod a události spojené se soudem budou mít na její dcerku negativní dopad, a že se tedy svou snahou o nezávislost dopustila velké chyby, například: *„Sometimes I thought I'd made a terrible mistake, that I was doing what my grandfather later accused me of: willfully ruining my life and Molly's."* (GM: 104). Soud v závěru přikne Molly do péče Briana a Anna definitivně ztrácí Lea, což můžeme interpretovat tak, že je Anna za svou snahu o nezávislost a za svůj nekonvenční, svobodomyšlný partnerský vztah „potrestána“. Podobně je tomu i u Anniny rebelující, nekonvenční tety Babe, která je v románu symbolicky „umlčena“ - když Babe v šestnácti letech neplánovaně otěhotněla, rodina ji donutila porodit dítě v Evropě a dát ho k adopci. Její život následně skončil tragicky - Babe utonula na jezeře u dědečkovy chaty.

S tendencí „backlash“ román souzní také v tom, že Anna není zcela smířená s potratem, který podstoupí, a je zklamaná, že Leo nevidí jinou alternativu. Skutečnost, že se svým potratem vnitřně úplně nesouhlasí, je možné interpretovat tak, že je vlastně podána jako „oběť potratu“. Tento fakt zapadá do toho, jak podle Faludiové (1992) potrat vykreslovali jeho odpůrci – nejvýraznější představitelé tendence „backlash“: „Ženy potrat nevolily, ženy byly „potratem vykořisťovány““ (Faludi 1992: 443). Neméně podstatný je fakt, že mateřský pud u Anny nakonec vítězí nad pudem sexuálním, což můžeme interpretovat jako skutečnost, že hrdinka v duchu požadavků „backlash“ připisuje největší význam své roli matky.

V románu navíc připadá významné místo některým dílčím tématům tendence „backlash“. Je zde přítomné téma mateřských školek (Zatímco Annin dědeček se staví zásadně proti tomu, aby Molly chodila do školky, Anna dává svou dcerku do školky z části proto, aby mohla pracovat a vydělala dostatek peněz na jejich společný život, a z části proto, aby byla Molly v dostatečném kontaktu s dalšími dětmi. Když ale Molly použije sprosté slovo, Anna se přistihne, že z Mollyho špatného slovníku viní její kamarády ze školky.). S tématem školek souvisí téma pracující ženy, která podle „backlash“ kvůli svému úsilí o rovnoprávnost a pracovnímu vytížení nezvládá dostatečně dobře péči o dítě, a téma rozvodových zákonů (Anninu svízelnou finanční situaci po rozvodu s Brianem můžeme vnímat jako napadení rozvodových zákonů.).

Z hlediska vlivu „backlash“ je však podstatné, že důležité místo v knize připadá Ursule, která představuje prototyp emancipované ženy, tedy typ ženy, před kterým „backlash“ varoval. Pro Ursulu není nic tabu, je vyzývavá, nemá stabilní partnerský vztah, snaží se realizovat jinak než jako manželka a opečovatelka úspěšného muže, baví se otevřeně o sexu a používá vulgární výrazy - její osvobození se od konvencí je tak patrné také v jejích promluvách, například:

“Let’s just screw. Remember screwing? Where the man gets the erection and puts it in the woman?” (...) “He says he doesn’t.” (...) “He says it’s because he’s Jewish.” (...) “That he was raised eating salty, spicy foods, and so he has this predilection for oral sex. It makes him feel at home, like he’s being a good boy and clearing his plate. God.” (GM: 102)

Ursula se aktivně zajímá o osud žen – ve své práci, kterou představí na feministické konferenci, se zabývá zabíjením novorozenat ženského pohlaví v Indii. Nesouhlasí sice s tím, že se Anna u soudu nepokusí hájit právo na své pojetí vztahu a role matky, v duchu solidarity mezi ženami však Annu plně podporuje. Millerová její postavu vykresluje takovým způsobem, že s ní čtenáři pravděpodobně budou sympatizovat. A jejím

prostřednictvím Millerová nepřímo obhajuje právo žen na osvobození se od tradičních konvencí, čímž se de facto vyslovuje proti tendenci „backlash“.

Do tendence „backlash“ nezapadá ani životní příběh Anniny babičky. Ta se Anně neočekaně svěřuje, že její zdánlivá domácí idyla v životě s Anniným dědečkem pro ni byla dlouhá léta utrpením, a že proto dokáže pochopit, proč se Anna rozvedla.

Celkově tedy můžeme konstatovat, že v románu *The Good Mother* nalezneme stopy vlivu tendence „backlash“ – kniha ukazuje, jak obtížný je život rozvedené ženy, představuje Annu jako ženu, jež má tradiční pojetí role ženy ve společnosti natolik internalizované, že se mu nedokáže plně vzepřít, a příběh hlavní hrdinky kopíruje některá ze schémat, jež „backlash“ šířil. Nevyznívá však jednoznačně ve prospěch protifeministických snah v USA. Některé z jejich konceptů totiž zpochybňuje, například samotnou platnost tradičního pojetí dobré matky. A otevřeností, s níž hovoří o specificky ženských životních zkušenostech, se blíží literatuře profeministické.

Už jsme se zmínili, že román je vyprávěn v Ich-formě. Vedle pásma vypravěčky se v něm uplatňuje další významný kontextový postup - promluvy postav, které působí velmi přirozeně a slouží jako důležitý prostředek charakterizace jednotlivých postav. Rozhovory, které nezřídka představují do detailů propracovanou psychologickou bitvu, vyvolávají dojem, jako by byly odposlouchané z běžné konverzace.

5.2 Tematicko-stylistická analýza románu *Family Pictures*

Román *Family Pictures* (1990), rozdělený do dvou částí a celkem sedmnácti chronologicky řazených kapitol s retrospektivními pasážemi, je kronikou života jedné severoamerické rodiny v době po druhé světové válce. Jeho hlavními protagonisty jsou vážná a zásadová Lainey se silným etickým cítěním, její pragmatický manžel David a šest jejich dětí, z nichž jedno je postiženo autismem. Vyprávění zahajuje Nina (první ze tří neplánovaných dětí Lainey a Davida), která líčí své vzpomínky z dětství a konstruuje to, jak mohl vypadat společný život jejich rodičů. V průběhu románu se snaží pochopit jednání své matky a prostřednictvím toho poznat sebe samu. Její Ich-forma se střídá s vyprávěním v Er-formě podaným z pohledu nezaujatého vypravěče, jež románu vtiskuje dojem autentického dokumentu o osudech rodiny Eberhardtových. Dynamika této rodiny, jež vyústí v drama, je předurčena z části tím, že otec je psychiatr, oddaný stoupenec Freuda (a nepřímo viní svou manželku ze synovy nemoci) a matka pochází z nábožensky založené rodiny (a snaží se ze všech sil dokázat, že vše zvládne).

Román *Family Pictures* se zabývá morálními hodnotami a pravidly mezilidských vztahů a zároveň představuje rozsáhlou sondu do instituce manželství v USA po druhé světové válce. Manželství v románu poznáváme v jeho různých podobách: vedle svazku Lainey a Davida, v němž Lainey není ochotná snášet zálety svého muže, Millerová staví otevřené manželství jejich sousedů Tony a Harolda, kteří u svého partnera nevěru tolerují, a manželství jejich dětí Niny a Macka, v nichž nevěra slouží jako prostředek kompenzace křivd. Spolu s tématem rodiny a manželství Millerová zpracovává otázku mateřství. Podobně jako v *The Good Mother* přibližuje pocity Lainey a Mary spojené s mateřstvím a těhotenstvím a zachycuje reakce Niny na její samovolný potrat. V románu tak zároveň poznáváme ženskou psychiku a ženský pohled na svět, zejména v částech, které vypráví v Ich-formě Nina. Nina v těchto pasážích říká, jak události v životě své rodiny dává do souvislostí ona sama na základě svých vzpomínek, zkušeností a znalostí o světě.

V samém závěru románu pak Nina uvádí svou vlastní verzi toho, jak podle ní vypadaly okamžiky v životě Lainey a Davida těsně před narozením autistického Randalla. Nina zde explicitně říká, že si tuto verzi vytvořila sama:

„This was the puzzle I had chosen to try to solve. And the exact nature of this puzzle, the way I had tried to solve it, had as much to do with the puzzle of who I was, the puzzle of what I wished to make of my life. My very choices, how I saw them, were part of the puzzle itself. (...) And the story they told me now as they came together was as different from what Mack's story might be-or Liddie's, or Mary's-as I am from them. And of course, the ending then is different too. Here is mine.“ (FP: 384)

Román *Family Pictures* je vázán na kontext života v USA po druhé světové válce. Zachycuje, jaké konkrétní dopady měly soudobé tendence na rodinu, která by mohla žít běžným životem, nebýt toho, že jedno z dětí bylo postiženo autismem. Millerová ukazuje, jak rodinu Eberhardtových ovlivnilo rozšíření psychoanalýzy. David byl psychiatr, zastánce psychoanalýzy a oddaný stoupenec Freudova učení, které pro něj představovalo cestu k odhalení složitých mechanismů fungování lidské duše:

“And he was as uncomfortable with those who backed away from the implications of Freudian teachings as a priest would have been about revising what was inconvenient or painful in the Church's pronouncements for a parishioner's comfort.“ (FP: 8)

Nina sama svého času docházela na psychoanalýzu a navykla si analyzovat v duchu absolvovaných sezení celý svůj život. V knize se také několikrát setkáváme s Nininou snahou interpretovat sny, jež podle Freuda představovaly bránu k nevědomí. Celý román nakonec můžeme vnímat jako pomyslnou analýzu „psychiky“ rodiny Eberhardtových.

Millerová význam rozšíření psychoanalýzy zapracovala i do textové výstavby románu, který je z části vyprávěn v Ich-formě. Podle Doležela (1993) právě obliba osobní Ich-formy „souvisí se zaměřením moderního narativu na „hlubinnou psychologii.“ (Doležel 1993: 48).

Rodinu Eberhardtových zasáhla také generační a kulturní revolta mladých kolem šedesátých let dvacátého století. V románu jsme svědky toho, jak nejstarší syn Lainey a Davida Mack neguje hodnoty generace svých rodičů a nedokáže najít společnou řeč především s otcem. Tak jako mnozí mladí z jeho generace stráví krátký čas v komuně, odchází ze školy, nehledá si trvalejší zaměstnání a experimentuje s drogami. Marihuanu vnímá jako prostředek k nalezení celostnějšího a „pravějšího“ vnímání světa, jež se snaží zpřístupnit také své sestře Nině. V duchu revolty mladých a sexuální revoluce má Mack liberální přístup k sexuálním vztahům (prožije krátký, ale sexem nabitý vztah se svobodomyšlnou malířkou a projde krátkodobými vztahy založenými výhradně na sexu). Experimentováním s marihuanou a obdobím krátkodobých sexuálních vztahů si prošla i Mackova sestra Nina.

Prostřednictvím postavy Macka se také dozvídáme, jaké možnosti měli mladí muži v otázce války ve Vietnamu. Když Mack přestal studovat, hrozilo, že bude muset narukovat. David se ho snažil přimět, aby se této povinnosti vyhnul, buď útekem do Kanady, s nímž by se však těžce smířovala Lainey, nebo tím, že se nechá některým z Davidových kolegů psychiatrů prohlásit za psychicky nemocného, a tak nezpůsobilého k boji. Mack to však odmítl a nakonec skutečně narukoval. Válka ve Vietnamu se podepsala na jeho psychice - po návratu byl nevyrovnaný a docházelo u něj k výbuchům agresivity.

Významným způsobem Eberhardtovi zasáhla sexuální revoluce, během níž se sex stal společensky přijatelný mimo přísné hranice heterosexuálního manželství. Mimomanželské sexuální vztahy mezi sebou navazovali sousedé Lainey a Davida, kteří k nim chodili na jejich večírky. V oblasti mimomanželského sexu později experimentoval také David, pro kterého se sex stal cestou k osvobození a odhalení neznámých stránek duše:

„He was thinking about the woman who'd been her age, the last woman he'd been involved with. Charlotte. He hadn't even liked her much, but he'd felt nearly out of control with an almost self-willed passion for her, for her life. She was a graduate student, a self-proclaimed radical, a "liberated woman," which seemed to mean that she slept with a lot of people. He had smoked dope with her, he had eaten peyote. He had danced wildly and without self-consciousness. He had fucked her in ways he'd never even wanted to fuck anyone. And while he was living through all of it, he felt utterly free, in a mean, desperate way.“ (FP: 220)

Liberální názory na předmanželský sex mají i děti Lainey a Davida, které v románu (s výjimkou jejich dcery Mary a autistického Randalla) projdou řadou sexuálních vztahů. Svou roli v životě Lainey, Davida a Niny sehraje i antikoncepční pilulka. Kdyby byla objevena dříve, nemusela Lainey třikrát neplánovaně otěhotnět, a možná by také vnímala sex uvolněněji. Nina se s hormonální antikoncepcí seznamuje během svého dospívání.

Život hrdinek ovlivnilo také feministického hnutí. Samotná Nina má se svým nezávislým povoláním a počáteční nechtí vázat se v rámci tradičního svazku velmi blízko k prototypu nezávislé ženy. David měl poměr s emancipovanou ženou Charlottou. Tématu feminismu se dotýká i Ninina psychiatryně Dr. Dušková, jež však s feministickými postoji částečně polemizuje. Feminismus podle ní připisuje vinu za problémy žen mužům, s čímž ona však nesouhlasí, neboť věří, že v každé situaci nesou svůj díl viny obě strany:

"I tell you, this could be the title of a book on doing therapy with female patients. It's Just Me. In spite of all the political work of feminists trying to teach us to say, "It's just them." Neither will really work, you know." (FP: 259)

V románu však vidíme také vliv tendence „backlash“. Odpovídá tomu fakt, že mateřský pud je u Lainey i Niny silnější než pud sexuální - Lainey vnímá jako svou hlavní povinnost být Randallovi dobrou matkou a Nina nakonec opouští prvního manžela, jemuž její neplánované těhotenství nebylo vhod, aby zakotvila ve druhém manželství s mužem, se kterým čeká potomka.

Některé aspekty života Lainey po odchodu Davida z jejich společné domácnosti – když totiž Lainey v závěru jednoho z večírků našla Davida v milostném objetí se sousedkou Tony Bakerovou, pohádali se a David na několik let rodinu opustil - navíc zapadají do obrazu života nezávislých žen, před nimiž varoval „backlash“: vztah Lainey se synem se stal až nezdravě blízký, a Lainey se proto obávala, že mu jako žena žijící v odloučení od manžela není dobrou matkou. Zároveň ji zneklidňovalo, že synovi i dcerám chybí mužský vzor. Laineyino jednání mělo na její potomky negativní vliv v tom, že jsou rozkoly rodičů a Laineyiným chováním bezprostředně po Davidově odchodu traumatizované (Lainey tehdy upadla na několik dní do hluboké deprese, starala se pouze o Randalla a nechala děti, ať si dělají, co chtějí).

Příběh Lainey je možné interpretovat také jako příběh ženy, jež zůstává sama, protože má na muže příliš velké nároky. Jak uvádí Faludiová (1992), také před tím varoval „backlash“: „Byla sama, protože, jak hlásal titulěk tohoto článku, byla jednou z těch žen, které očekávají příliš mnoho.“ (Faludi 1992: 121).

Vzhledem k tomu, že je příběh Eberhardtových provázán se soudobými tendencemi v severoamerické společnosti, bude pro čtenáře v USA aktuální a bude působit přesvědčivě. Dojem autenticity Millerová umocňuje také přímou řečí postav, která koresponduje s jejich charakteristikami. Velmi autenticky působí například promluvy Niny, Macka a jejich kamarádů:

"What fuck-ups they are," someone said. "What cosmic fuck-ups. I wonder if we'll fuck up as badly as all that." (FP: 262),

"Did you feel sorry for her?" Mack asked after a minute. Al was his best friend.

"Kind of. Not right then. But afterward. Tucker is..." His voice trailed off.

"Yeah," Mack said. "He's an asshole. But we did it too-you know what I mean?"

"Well, it's not the same, though," Al said.

"I don't know. We watched, didn't we? Maybe we're worse, actually. We paid him money to do it for us."

"Yeah, but it's not." Al was shaking his head. "It's not the same." (...)

"Well, maybe not," Mack said. "Listen, are you hungry or anything? Want to go back to the Tropical Hut?"

"Nah," Al said. "What? Are you?" (FP: 145)

Přesvědčivě působí také afroamerická angličtina, již hovoří Afroameričanka Retta, která pomáhá Lainey s péčí o dům, například:

"Don't get all bothered," Retta said. "I've got it put away. Ain't nobody goin' to find that gun." (...)

"But the next time some boy so high on drugs he don't know what he's doin' says, 'Gimme your money,' he's gonna believe." (FP: 149),

"He be fine, honey." Retta's face was kind, suddenly. "You don't be thinkin about him today. You just have fun. This your day." (FP: 193)

V románu *Family Pictures* Millerová podobně jako v *The Good Mother* a *For Love* pracuje s více kontextovými postupy. V pásmu vypravěče se v průběhu románu střídá „objektivní Er-forma“ (Doležel 1993: 14) s „osobní Ich-formou“ (Doležel 1993: 48). V druhém případě se vyprávějícím subjektem stává jedna z postav románu, nejstarší z neplánovaných dcer Lainey a Davida Nina, zřejmě proto, že byla traumatem rodinného rozpadu zasažena nejhlouběji, a Millerová tak může jejím prostřednictvím nejlépe dokumentovat, jak rozpad rodiny a soužití s autistickým bratrem děti poznamenalo. Některé obsahy jsou však v knize podány v Er-formě z objektivního pohledu nezaujatého vypravěče. Vyprávění pak v takových případech působí jako objektivní dokument o osudech rodiny Eberhardtových, například:

„When his mother came home, Mack made the long trip out to the curb three times to get the groceries. By the time he was back with the last load, Mary and Sarah were in the

kitchen with her, and he knew by the excitement in their faces when they looked over at him that they'd told. His mother was lifting (...).“ (FP: 129),

„*Nina smiled at Mack, lifted her camera to her face, and disappeared behind it.*“ (FP: 196)

Střídáním Er-formy a Ich-formy v pásmu vypravěče Sue Millerová přivádí čtenáře na myšlenku, že události v životě svém i druhých interpretujeme subjektivně, přes filtr vlastních zkušeností a prožitků a že naše vlastní vnímání světa nemusí být totožné s tím, jak události kolem nás vnímají ostatní.

Pásmo vypravěče se stejně jako v románech *The Good Mother* a *For Love* vyznačuje autorčiným úsilím o přesnost a detailní vystižení reality, například:

„*Now David smiled and spread his hands to take it all in-the messy kitchen, Randall in his chewed pajamas, lining up his blocks in the same predictable rows he'd been using for what seemed like years, over and over, lost; and Lainey, her hair still matted from sleep, her robe stained, Lainey with her coffee, her cigarettes, her hopeless fatigue, and her love for Randall.*“ (FP: 37)

V pásmu vypravěče se seznamujeme s city jednotlivých postav, které jsou v řadě případů vyjádřeny explicitně pomocí slovesa percepce *feel*, například:

„*She had felt ashamed then of her dry eyes and was aware of a sense of disjuncture, the sense she had now, too, looking out, of being different from them.*“ (FP: 45)
„*His face tightened momentarily, in disgust or contempt, and Lainey felt a quick anger.*“ (FP: 37)

V pásmu vypravěče se dále setkáváme s výstižným popisem obrazů zachycujících různé projevy tělesnosti, tělesné pocity a sexualitu, které se vyznačují úsilím o otevřenost, přirozenost a realistické vystižení detailu.

5.3 Vytčení společných charakteristických rysů románů *The Good Mother*, *Family Pictures* a *For Love*

Romány *The Good Mother*, *Family Pictures* a *For Love* mají řadu společných rysů. Spojuje je jejich ústřední téma - ženská existence ve vztazích, v první řadě v partnerských a následně ve vztazích rodinných a mezilidských obecně (Anna řeší svůj vztah k milenci, k dceři, k bývalému manželovi, k jeho nové manželce, ke svým rodičům a prarodičům a ke své kamarádce; román *Family Pictures* se zabývá tím, jak Lainey vystupuje ve vztahu k Davidovi, ve vztahu ke svým dětem, k rodičům a k bratrům, a Nina v něm přehodnocuje svůj vztah k prvnímu manželovi a zabývá se svým vztahem k rodičům, k sourozencům i k sobě samé; Lottie, hlavní hrdinka románu *For Love*, řeší svůj vztah k druhému

manželovi, k synovi, k matce, k bratrovi, k jeho milence, k prvnímu manželovi a k jeho nové ženě a dítěti i ke svým vrstevnicím). Všechny tyto romány zachycují dramata odehrávající se na pozadí rodiny a ukazují, jaký vliv má rozpad rodiny nebo její nefunkčnost na děti. Ve všech vystupují matky, které musejí bojovat a být silné. Millerová tak v těchto románech vytváří koncept ženského hrdinství a prezentuje „hrdinství“ definované ženou.

Po tematické stránce romány dále spojuje problematika citů (Obdobně jako u Anny v *The Good Mother* se v případě Lainey láska k muži dostává do konfliktu s láskou mateřskou. Lainey také jako Anna dochází k názoru, že láska bývá podmíněna plněním určitých očekávání.), rodiny, role ženy ve společnosti, mateřství, ženské sexuality, ženského vnímání světa a hledání vlastní identity. Romány se zároveň dotýkají obecných aspektů lidské existence, jako jsou etické principy a žebříček hodnot.

Tato témata jsou řešena v příbězích ženských hrdinek, které chtějí uplatnit principy, v něž věří, a jednají nezávisle na svém partnerovi (Anna po rozvodu usiluje o nezávislost na finanční pomoci bývalého manžela; Lainey žije několik let bez Davida, protože odmítá tolerovat jeho zálety a chce pečovat o Randalla; Nina opouští svého prvního manžela, aby mohla přemýšlet o jejich vztahu i o své rodině; Lottie je zvyklá spoléhat se sama na sebe, řadu let žila jen se svým synem a pozdější nespokojenost ve vztahu s druhým manželem řeší dočasným odloučením.). Anna, Lainey i Lottie určitou dobu vychovávají své děti bez partnera.

Charakteristickým rysem románů je jejich vázanost na kontext života v USA po druhé světové válce. Každodenní život protagonistů ovlivňují dobové tendence jako revolta mladých v šedesátých letech dvacátého století a experimentování s drogami, vynález hormonální antikoncepce a sexuální revoluce (Anna, Ursula, i Lottie mluví se svými přítelkyněmi a v ženském spolku otevřeně o sexu. V *The Good Mother* Anna s Leem probírají scénu zachycující anální sex, kterou se následně nechávají inspirovat, a Leo zapojuje pornografické prvky do svých uměleckých děl. Anna, Ursula, Nina, Lottie, Mack a David měli nemanželský sexuální vztah a všichni prošli krátkodobými vztahy založenými výhradně na sexu. Ve všech románech sehrává svou roli antikoncepce.). V románech je zachyceno také rozšíření psychoanalýzy - ve *For Love* Lottie explicitně zmiňuje vliv učení Sigmunda Freuda na celou generaci Američanů:

“Didn’t you feel, the moment you felt anything, that it was inauthentic? I mean, weren’t we the first real post-Freudians? The first ones to live with that understanding of life? It was impossible to take yourself seriously. Every single thing was a dynamic. We knew everything was neurosis. And love in particular was made suspect forever, don’t you think? Trivialized.” Lottie was warming to it. “See, in the nineteenth century, people could feel

their emotions without second-guessing themselves all the time. They didn't have to realize that there was something ridiculously predictable and culture-bound – mundane – about even the most grand of them. Now no one can write about love anymore.“ (FL: 130)

a vliv feminismu - v románu *For Love* hlavní postava Lottie zosobňuje některé feministické ideje, neboť byla zvyklá živit sebe i svého syna sama, má nezávislé povolání, píše články do populárních ženských časopisů a nezávislost k životu jednoduše potřebuje.

Romány *The Good Mother* a *Family Pictures* umožňují symbolické čtení. Z tohoto hlediska připomínají osudy jejich hlavních hrdinek schémata příběhů prezentovaných v rámci „backlash“, kdy „(...) byly životy žen koncipovány jako mravokárné příběhy, ve kterých dobrá matka zvítězí a nezávislá žena je potrestána.“ (Faludi 1992: 141). Ve všech třech knihách můžeme vliv „backlash“ pozorovat – Annu, Lainey, Ninu i Lottie spojuje skutečnost, že usilují o určitou míru nezávislosti, a jejich manželství z části právě proto ztroskotává nebo se vyvíjí nepříznivě. V souladu s tím, jak „backlash“ varoval, že „rovnoprávnost by z žen učinila špatné matky“ (Faludi 1992: 103), se Anna, Lainey i Lottie obávají, že nezvládají dobře svou roli matky a že jejich nezávislé chování může mít neblahý dopad na jejich děti, které budou životem bez otce poznamenány. Anna, Nina a Lottie také musejí po rozvodu řešit obtížnou finanční situaci (v souladu s kritikou rozvodových zákonů, kterou prezentoval „backlash“).

Romány *The Good Mother* a *Family Pictures* zapadají do „backlash“ tím, že se jeho hlavní hrdinky cítí především matkami a že u nich (u Anny, Lainey a nakonec i u Niny) mateřský pud vítězí nad pudem sexuální. Některé hrdinky jsou také proti potratu – Lainey v případě svých tří neplánovaných těhotenství odmítne potrat podstoupit a Anna se se svým potratem vyrovnává jen těžko.

Společné rysy rovněž nalezneme v textové výstavbě románů, v níž se projevuje tendence ke zrušení opozice pásma vyprávěče a pásma postav, a to zejména v románech *The Good Mother* a *For Love*. Ve *For Love* Millerová kombinuje hned několik kontextových postupů – řeč vyprávěče, polopřímou řeč, řeč přímou a řeč smíšenou, při jejímž využití vzniká „(...) komplex dvojznačné, nestálé, měnlivé jazykové výstavby, oscilující mezi póly promluvvé subjektivity a objektivity.“ (Doležel 1993: 33). Doležel dále konstatuje, že „Moderní výpravná próza si osvojila smíšenou řeč jako nový vyprávěčský způsob, který nazývám subjektivní Er-forma. Tak získala prostředek, který konstrukci fikčního světa radikálně relativizuje. Prostřednictvím smíšené řeči se na konstrukčním aktu podílí určitý fikční subjekt, individuální sémantická perspektiva, osobní náhled a hodnocení. Tento

subjektivní faktor se však maskuje formou vypravěčské promluvy ve třetí osobě.“ (Doležel 1993: 46).

Autorka v románu *For Love* využívá „subjektivní Er-formy“ (Doležel 1993: 46), jejímž prostřednictvím vstupuje do vyprávění hlavní postava románu Lottie, například:

When the phone rings, she starts so violently that she spills coffee down the leg of her jeans.

It's the police. They got her number from Mrs Butterfield – Elizabeth. They're looking for Cameron Reed, understand he's her brother. Does she know where he might be? No? Well, then, can they come by and ask her a few questions? Maybe half an hour or so.

Fine, she says. Fine; and gives them the address.

Almost as soon as she hangs up, the phone jangles again. It's Elizabeth.

“Char,” she says. “You're there.”

“I saw the news,” Lottie answers. “In the paper. I'm so sorry.” (FL: 39)

Kombinováním různých kontextových postupů autorka dosahuje, podobně jako v románu *The Good Mother*, změkčení pásmových předělů mezi pásmem vypravěče a promluvami postav. Přechod od objektivního vyprávění k vyprávění s vyšší koncentrací subjektivity je tak postupný, například:

„All Lottie had said to Derek on the telephone was that it would be better for her, more convenient, if she could bring Ryan to him right away, today. Something in her voice must have given her away; he responded with the instant sympathetic cooperation that we employ when we're called to help in emergencies. Of course that was fine. There were a few things he'd need to rearrange, but easily done, easily done.

She said they would arrive before dinner. No, she wouldn't stay. Well just for coffee, then, but she had to get back.” (FL: 273)

V samotném závěru knihy Lottie de facto splývá s vypravěčkou románu. Vzniká tak dojem, že román *For Love* je knihou o lásce, na niž Lottie v průběhu léta sbírala materiály:

„And then everything shifts slightly and takes on shape and meaning, just as it did that day. And with a great effort, Lottie gathers herself together and begins to tell her story.” (FL: 315)

Pásmo vypravěče se ve všech třech románech vyznačuje citovostí, detailním vystižením reality a důrazem na smyslový a tělesný vjem. (V románu *For Love* například připadá významné místo bolesti zubu, kterou Lottie pociťuje. Symbolizuje pro ni, že její matka neměla dostatek peněz a nemohla jí zaplatit nákladnější péči, a tak měla Lottie zuby vždy ve špatném stavu. V době, kdy Lottie znovu poznává sebe samu a přehodnocuje své dětství, svůj vztah k matce a ke svým vrstevnicím, se jí prostřednictvím bolavého zubu zpřítomní pocit méněcennosti, kterým trpěla vůči dětem z finančně lépe zajištěných rodin.) V promluvách postav Millerová ve všech třech románech používá autenticky působící přímou řeč, jež slouží také jako prostředek nepřímé charakterizace jednotlivých postav.

6. TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA ČESKÝCH PŘEKLADŮ ROMÁNŮ SUE MILLEROVÉ

Proza Sue Millerové se vyznačuje několika výraznými rysy: detailní přesností, explicitním vyjadřováním citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel*, zájmem o ženské tělo a tělesnost, realistickými sexuálními scénami, autenticky působící přímou řečí a vázaností na kontext soudobých USA. Zachováním těchto rysů se budeme zabývat v následující translatologické analýze, v níž porovnáváme tři české překlady děl Sue Millerové: překlad románu *Dobrá matka* pořízený Ilonou Kořánovou a Marcelou Haspeklovou a vydaný v roce 1995, překlad čtvrté kapitoly *Dobré matky* přeložené Evou Věšínovou, jenž byl v roce 1992 uveřejněn v časopise *Iniciály*, a nepublikovaný překlad románu *Rodinné album* pořízený Vladimírou Žákovou v roce 1996, který na rozdíl od ostatních neprošel korekturami ani redakční úpravou.

6.1 Translatologická analýza překladů z hlediska zachování detailní přesnosti

6.1.1 Translatologická analýza překladu I. Kořánové a M. Haspeklové z hlediska zachování detailní přesnosti

Millerová ve svých románech usiluje o detailně přesné zachycení reality a tvorbu jasných, snadno představitelných obrazů. Její próza se proto vyznačuje zaměřením na detail, opakovaným upřesňováním poskytnutých informací a velmi přesnou prací s jazykem, zejména použitím výstižného lexika, které přiléhavě vyjadřuje danou skutečnost. Autorčina poetika tak klade nároky na překladatele, pokud jde o volbu výstižného, jemně odlišeného lexika a přesného, detailního způsobu vyjádření, s jehož pomocí jsou vytvářeny dobře představitelné obrazy. V překladu Kořánové s Haspeklovou není přesnost originálu zcela zachována, což můžeme demonstrovat na několika ukázkách.

V prvním úryvku je zachycen Leo, jak vstává z postele:

„He swung away from me and in one fluid motion jack-knifed up to a standing position. The room was heavily shadowed, nearly dark now, but even so, as he bent away from me to rise, I could see exactly how Leo was put together from his asshole to the swinging weight of his balls before they tucked front again.“ (GM: 133) - *„Odkulil se ode mě a jedním plynulým pohybem si přitáhl nohy k tělu, zavyškl a vztyčil se. V místnosti se hodně zešeřilo, byla tu teď skoro tma. Přesto jsem docela zřetelně stačila zahlédnout, když se při vstávání otočený ke mně zády ohnul, jak je jeho tělo složené ze dvou půlek od zadnice k šourku, kývavě poměřujícím váhu varlat, než se mi obě schovala.“* (DM: 164)

Kořánová s Haspeklovou překládají popis Leova pohybu nepřesně a vytvářejí obrazy, které nejsou snadno představitelné. V několika případech text překládají nejasně a na více místech pozměňují tento úryvek tím, že do něj doplňují slova nepřítomná v originálu. Nedostatkem překladu je nepřesná volba lexika, zejména v první a v poslední větě tohoto úryvku. V první větě překladatelky do původní výpovědi neopodstatněně doplňují sloveso *zavýsknout*, které není v originálu přítomné, čímž text uměle obohacují o expresivně zabarvené sloveso a Leově chování dodávají na výstřednosti. Sloveso *odkulit se* použité v tomtéž souvětí navíc neimplikuje nenucenost pohybu obsaženou v sémantice anglického *swing away*, asociuje spíše těžkopádnost, a tak je charakter Leova pohybu v českém překladu mírně pozměněn. Překlad spojení *jack-knifed up into a standing position - jedním plynulým pohybem si přitáhl nohy k tělu, zavýskl a vztyčil se* vyvolává dojem technického popisu složitého tělocvičného úkonu spíše než svižného pohybu, jenž je popisován v originálu, a závěrečné *vztyčil se* působí v dané situaci příliš formálně. Jako vhodnější řešení se nabízí sloveso *vyskočil*, které by vyjadřovalo dynamiku Leova pohybu a zároveň by svou neformálností odpovídalo situaci.

Velmi nepřesný a po syntaktické stránce problematický je převod popisu toho, jak Anna viděla Leův zadek a varlata, když vstával: *Přesto jsem docela zřetelně stačila zahlédnout, když se při vstávání otočený ke mně zády ohnul, jak je jeho tělo složené ze dvou půlek od zadnice k šourku, kývavě poměřujícím váhu varlat, než se mi obě schovala.*“ (DM: 164). Kořánová s Haspeklovou v překladu tohoto souvětí rezignují na přesnost a obraz Leova těla ve svém překladu znejasňují. Překladatelky zde použily příliš dlouhou jmennou konstrukci - překlad infinitivní vazby pomocí slovesného substantiva, pro nějž se rozhodly snad ze snahy přiblížit se kondenzovanosti původního vyjádření, působí po stylistické stránce nepřirozeně. Bylo by vhodnější přeložit tuto konstrukci pomocí vedlejší věty, například *když se ke mně otočil zády, aby vstal* nebo i *když vstával*. Následně Kořánová s Haspeklovou překlad tohoto úryvku znepřesňují tím, že do něj bez zjevného důvodu doplňují slova, která nejsou v originálu přítomná. Snad proto, že si nedokáží popisovaný obraz představit, nahrazují původní znění jen přibližným překladem, například: *how Leo was put together from his asshole to the swinging weight of his balls – jak je jeho tělo složené ze dvou půlek od zadnice k šourku, kývavě poměřujícím váhu varlat*. Obraz Leova těla je nejasný a obtížně představitelný. Spojení *od zadnice k šourku, kývavě poměřujícím váhu varlat* je ve srovnání s originálem složitější a nevyvolává žádný konkrétní obraz. Vhodnějším řešením by bylo například *k těžce se houpajícím varlatům* nebo *k těžce se*

houpajícím koulím. Styl překladu Kořánová s Haspeklovou zároveň nivelizují, když neformální *asshole* a *balls* překládají pomocí formálních pojmenování *zadnice* a *varlata*.

Nepřesnost a obtížně představitelné obrazy však nejsou v překladu pravidlem. Následující popis zimy v Cambridge je v překladu vcelku přesný a popisovaný obraz jasný:

„It was the ugliest time of year for the part of town we lived in – winter. The few lindens on our street stood black and hopeless once their leaves had fallen, their brutally pruned limbs exposed in awkward V shapes around the looping telephone wires. The snow fell and stayed and turned black with exhaust, carbuncled with dog shit.“ (GM: 96) - „Byla zima, což bylo v té části města, kde jsme bydlely, to nejodpornější roční období. V naší ulici stálo bezmocně několik temných lip a od té doby, co jim opadalo listí, vytvářely jejich surově ořezané větve kolem vinoucích se telefonních drátů siluety nemotorných věček. Napadl sníh, chvíli ležel a pak rychle černal od výfuků aut a hnědl pod psími výkaly.“ (DM: 119)

Překladatelky v převodu tohoto úryvku do češtiny vytvářejí jasné, přesně vyjádřené obrazy, například: *Napadl sníh, chvíli ležel a pak rychle černal od výfuků aut a hnědl pod psími výkaly.* (DM: 119) nebo *vytvářely jejich surově ořezané větve kolem vinoucích se telefonních drátů siluety nemotorných věček* (DM: 119) – zde překladatelky našly velmi zdařilé řešení, díky jehož názornosti si mohou čeští čtenáři obraz opadalých lip snadno představit. V překladu tohoto úryvku Kořánová s Haspeklovou volí lexikum, které svou expresivitou odpovídá originálu, v tomto ohledu je jejich překlad přesný, například: *nejodpornější roční období* (DM: 119), *v naší ulici stálo bezmocně několik temných lip* (DM: 119), *siluety nemotorných věček* (DM: 119). Styl překladu však Kořánová s Haspeklovou mírně nivelizují, když neformální *dog shit* překládají formálním spojením *psí výkaly*, čímž text překladu ve srovnání s originálem ochuzují o lehce vulgární zabarvení.

Od originálu se Kořánová s Haspeklovou odchylují tím, že pozměňují syntax ukázky a oslabují sevřenost vyjádření. Do překladu druhého souvětí doplňují sloveso: *V naší ulici stálo bezmocně několik temných lip a od té doby, co jim opadalo listí, vytvářely jejich surově ořezané větve kolem vinoucích se telefonních drátů siluety nemotorných věček.* Původní vyjádření dále rozmělnují, když polovětnou vazbu v závěru úryvku převádějí hlavní větou. Způsob, jakým usouvztažňují části tohoto souvětí, však zachovává logiku originálu, a tak jejich řešení svou sémantikou odpovídá originálu.

Slovosled, který překladatelky zvolily v poslední větě druhého souvětí úryvku, může působit nejasně. Jednoznačněji by znělo následující řešení: *jejich surově ořezané větve vytvářely kolem vinoucích se telefonních drátů siluety nemotorných věček.*

Nyní se zaměříme na překlad úryvků, jež dokládají schopnost Millerové vytvořit jasný obraz při popisu postav. Takový je například popis Cecile, jedné z členek ženského spolku, jehož schůzek se Anna účastnila:

„She had thick eyebrows that nearly grew together in a line over her nose. When she frowned, as she did when she told us about trying to masturbate, the separation disappeared completely, her brows became a straight line bisecting her lovely face horizontally.“ (GM: 99) - „Měla husté obočí, které jí nad nosem téměř srůstalo. Jakmile svraстила čelo, normálně oddělené obloučky nad očima jí úplně zmizely a vytvořily rovnou linku půlící vodorovně tu hezkou tvář. Stalo se to právě, když nám líčila, jak se o to pokoušela.“ (DM: 123)

Kořánová s Haspeklovou tento popis překládají nepřesně. Na několika místech svými řešeními oslabují jeho kohezi, a tím ho znejasňují. Popis Ceciliny tváře v originálu obsahuje geometrické prvky (*in a line, a straight line, bisected horizontally*). Překladatelky některé zachovávají, například *rovnou linku půlící vodorovně*, jiné nahrazují odlišným geometrickým výrazem, například *obloučky*, a další geometrické prvky obsažené v originálu vypouštějí. V první větě úryvku překladatelky například vypouštějí spojení *in a line*, čímž od začátku narušují koherenci původního obrazu Ceciliny tváře. Překlad druhé věty úryvku poté poněkud znejasňují volbou modulace (Newmark 1988: 88), kdy na místo úseku mezi Ceciliným obočím píší o jejím obočí: (...) *the separation disappeared completely* (...) (GM: 99) - (...) *normálně oddělené obloučky nad očima jí úplně zmizely* (...) (DM: 123). Pro českého čtenáře v tomto případě může být náročné uvědomit si, že *normálně oddělené obloučky* odkazují na Cecilino obočí, neboť v jeho mysli bude chybět představa čáry, již její obočí tvořilo a o níž se zmiňuje první věta originálu.

Spojení *tu hezkou tvář* (DM: 123), v němž se překladatelky zřejmě snažily vyhnout nadužívání přivlastňovacích zájmen, častému v překladech z angličtiny, získává kvůli použitému ukazovacímu zájmenu ve srovnání s originálem formálnější tón. Vhodnější by proto bylo přivlastňovací zájmeno, které by navíc posílilo kohezi popisu Ceciliny tváře, v tomto případě v překladu zachovat.

K nepřesnosti překladu této pasáže přispívá také způsob, jakým překladatelky pracují se syntaxí. Vsuvku druhé věty překládají jako samostatnou větu a staví ji na konec úryvku, čímž pozměňují vyznění této pasáže. V jejich překladu totiž není zdůrazněna skutečnost, že Cecilino obočí tvořilo přímku, nýbrž fakt, že se tak stalo, právě když Cecile hovořila o svých pokusech masturbovat. Masturbace v tomto případě v překladu získává významnější postavení než v originálu. Vzhledem k tomu, že překladatelky (snad kvůli studu) nahradily explicitní označení pro masturbaci ukazovacím zájmenem *to*, je masturbace v jejich překladu vyjádřena méně explicitně než v originálu. Ačkoli se tedy masturbace v překladu ocitá na prominentnějším místě než v originálu, je vyjádřena méně otevřeně, což odporuje celkovému záměru Millerové - v tomto ohledu je překlad nepřesný. Navíc *to* označující

masturbaci následuje za dalším zájmenem *to*, anaforicky odkazujícím k tomu, jak Cecilino obočí vytvořilo přímku. Takové vyjádření působí po stylistické stránce neobratně, ochuzuje jazyk překladu a dále oslabuje kohezi úryvku: *Stalo se to právě, když nám líčila, jak se o to pokoušela.*“ (DM: 123).

Popis vzhledu doktora Fischera je do češtiny převeden přesněji a po stylistické stránce zdařileji:

„Dr Fisher was himself a little ratlike. A white whiskery mustache bisected by a red-tipped, pointed nose. Small red eyes swimming in stripes of different widths behind thick trifocals. His sweater was worn through at the elbows and had a little food spill on the front.“ (GM: 105-106) - *„On sám vypadal tak trochu jako krysa. Měl bílý pichlavý knírek rozpůlený špičatým nosem s červenou čepičkou. Malá červená očka mu plavala v nestejně širokých pruzích za silnými skly jeho trifokálních brýlí. Svetr měl na loktech prodřený a vpředu trochu pobryndaný.“* (DM: 131-132)

V tomto případě se Kořánové s Haspeklovou podařilo jasnost popisu zachovat a vytvořily přesně vyjádřené obrazy, které si čtenář bude moci dobře představit, například: *On sám vypadal tak trochu jako krysa.* (DM: 131) nebo *Malá červená očka mu plavala v nestejně širokých pruzích za silnými skly jeho trifokálních brýlí.* (DM: 131). Ve srovnání s originálem je jejich překlad slovesnější. Překladatelky totiž do převodu druhé a třetí věty doplňují přísudek, čímž mírně rozmělnují sevřenost původního vyjádření. Vzhledem k tomu, že sloveso *mit*, které do textu doplňují, nevybízí čtenáře, aby zapojil svou představivost, překladatelky jeho užitím mírně oslabují intenzitu vyvolávaných obrazů: *A white whiskery mustache bisected by a red-tipped, pointed nose.* (GM: 105) - *Měl bílý pichlavý knírek rozpůlený špičatým nosem s červenou čepičkou.* (DM: 131).

Na lexikální rovině Kořánová s Haspeklovou v překladu této pasáže ve většině případů používají výstižné výrazy a specificky české prostředky. Některá řešení vystihují popisovanou skutečnost velmi přesně, například: *malá červená očka* (DM: 131) nebo *trochu pobryndaný* (DM: 131). V překladu předposlední věty tohoto popisu však překladatelky pod vlivem angličtiny používají zájmeno *jeho*, které je v překladu redundantní, neboť i bez jeho použití (*Malá červená očka mu plavala v nestejně širokých pruzích za silnými skly trifokálních brýlí.*) bude čtenáři jasné, že jde o brýle doktora Fischera.

6.1.2 Translatologická analýza překladu E. Věšínové z hlediska zachování detailní přesnosti

Věšínová v průběhu překladu čtvrté kapitoly románu *The Good Mother* většinou zachovává přesnost původního vyjádření, volí výstižné lexikum a vytváří jasné obrazy, které si čtenáři budou moci snadno představit. Jejich vyjádření navíc působí v češtině přirozeně, idiomaticky – v tomto směru Věšínová pracuje s lexikem velmi přesně. Ve srovnání s originálem tato překladatelka tíhne k mírně explicitnějšímu, slovesnějšímu vyjádření, které v některých případech oslabuje intenzitu původního obrazu, například:

„*Dr Fisher was himself a little ratlike. A white whiskery mustache bisected by a red-tipped, pointed nose. Small red eyes swimming in stripes of different widths behind thick trifocals. His sweater was worn through at the elbows and had a little food spill on the front.*“ (GM: 105-106) - „*Doktor Fisher byl sám tak trochu kryší zjev. Vlastnil hubený nos s červenou špičkou, který rozděloval jeho odstávající bílý knír. Červená očka mu plavala v nestejně širokých pruzích silných trifokálních skel. Svrtr, co měl na sobě, byl na loktech prošoupaný a na prsou trochu pokecaný od jídla.*“ (Věšínová: 56)

Při převodu expresivních prvků překladatelka volí lexikum velmi přesně a nachází nápaditý způsob vyjádření, který svou neformálností a jemným sarkasmem odpovídá originálu, například: *trochu kryší zjev* (Věšínová: 56) nebo *na prsou trochu pokecaný od jídla* (Věšínová: 56). Překlad se nedrží doslovně originálu. Překladatelka si popisovaný výjev pravděpodobně nejprve vizualizovala a pro daný obraz pak našla velmi přesné a výstižné vyjádření v češtině, při čemž však zachovala detaily, s jejichž pomocí Millerová vystihla podobu doktora Fishera.

Ve srovnání s originálem je tento úryvek v překladu Věšínové slovesnější. Sloveso překladatelka doplňuje do druhé věty a následující anglickou vazbu s přičestím minulým převádí pomocí vedlejší věty: *A white whiskery mustache bisected by a red-tipped, pointed nose.* (GM: 105) - *Vlastnil hubený nos s červenou špičkou, který rozděloval jeho odstávající bílý knír.* (Věšínová: 56). Použitím sloves překladatelka mírně oslabuje intenzitu vyvolávaných obrazů, jež jsou v originále vyjádřeny pomocí jmenné konstrukce. Nicméně vzhledem k tomu, že do překladu doplňuje slovesa, která asociují konkrétní obraz, je tento popis také v jejím překladu dosti názorný.

Jasnou představu vyvolá v mysli čtenáře překlad popisu Ceciliny tváře:

„*She had thick eyebrows that nearly grew together in a line over her nose. When she frowned, as she did when she told us about trying to masturbate, the separation disappeared completely, her brows became a straight line bisecting her lovely face horizontally.*“ (GM: 99) - „*Měla husté obočí, které jí nad nosem skoro srůstalo. Když se mračila, jako třeba právě při popisování svých masturbačních experimentů, dělítko úplně*

zmizelo a její obočí vytvořilo vodorovnou přímku, která přerežávala její hezký obličej.“ (Věšínová: 55)

Překladatelce se podařilo zachovat přesnost původního vyjádření. Popis Cecilina obočí je v češtině jasný a zvolené vyjádření působí přirozeně. Při překladu tohoto úryvku do češtiny se Věšínová opět nedržela doslovně originálu. Použila například transpozici (Newmark 1988: 85), když vedlejší větu (...) *when she told us about trying to masturbate, (...)*. (GM: 99) přeložila pomocí příslovečného určení *při popisování svých masturbačních experimentů* (Věšínová: 55). V tomto případě tedy Věšínová zvolila překladatelské řešení, jehož sevřenost výrazu je ve srovnání s originálem vyšší, zřejmě proto, aby zabránila opakování spojky *když* bezprostředně po sobě. Na rozdíl od Kořánové s Haspeklovou se Věšínová nevyhýbá tomu explicitně pojmenovat Cecilino masturbování. Otevřené vyjádření ženské sexuality, jež tvoří významnou součást autorčina záměru, je v jejím překladu vhodně zachováno. Konkrétní spojení *masturbační experimenty* je navíc zdařilé, neboť v něm nalezneme stopy ironie přítomné také v originálu.

Millerová při popisu Ceciliny tváře používá některé geometrické prvky, například *a straight line* a *bisected horizontally*. Věšínová je ve svém překladu zachovává, například: *vodorovná přímka*. Výraz *přerežávala* je ve srovnání s původním *bisected* méně geometricky přesný, nicméně evokuje jasný obraz. Výraz *dělítko* jasně pojmenovává prostor mezi Ceciliným obočím a asociuje výrazy typu *rovnítka* či *znaménko*, a tak dobře zapadá do popisu, v němž se objevují další výrazy z oblasti matematiky.

Krátký lyrický popis zimy v Cambridge Věšínová mírně subjektivizuje:

„It was the ugliest time of year for the part of town we lived in – winter. The few lindens on our street stood black and hopeless once their leaves had fallen, their brutally pruned limbs exposed in awkward V shapes around the looping telephone wires. The snow fell and stayed and turned black with exhaust, carbuncled with dog shit.“ (GM: 96) - *„Byla zima a v té části města, kde jsme bydlely, to byla nejhnusnější možná roční doba. Těch několik málo lip, co stálo v naší ulici, ztratilo listí a změnilo se v černá beznadějná torza s nahými, surově osekávanými údy, které se trapně roztahovaly do věčka a objímaly uhýbající dráty telefonního vedení. Sníh, který napadal, zůstal ležet a černal od výfuků aut a hnisal psími výkaly.“* (Věšínová: 53)

Věšínová se opět nedrží doslovného znění originálu. Do češtiny převádí obraz zimních stromů a hledá pro něj v češtině přirozené vyjádření, které však v tomto případě nezachovává veškeré charakteristiky originálu. Oproti originálu je překlad Věšínové slovesnější. Překladatelka několikrát převádí jmennou vazbu originálu vedlejší větou, například: (...) *the few lindens on our street*. (GM: 96) – (...) *těch několik málo lip, co stálo v naší ulici* (...). (Věšínová: 53), (...) *limbs exposed in awkward V shapes around the*

looping telephone wires. (Věšínová: 53) - (...) údy, které se trapně roztahovaly do věčka a objímaly uhýbající dráty telefonního vedení. (Věšínová: 53). Ve druhém případě dále rozvíjí původní personifikaci větví lip a umocňuje v tomto popise podíl subjektivního pohledu vypravěčky. Výraz *trapně*, který Věšínová použila ve spojení *trapně se roztahovaly do věčka*, na rozdíl od originálu nevyvolává jasný obraz, a tak není detailní přesnost původního vyjádření v tomto případě zcela zachována. V závěru této věty překladatelka mírně pozměňuje její sémantiku, když *looping telephone wires* překládá jako uhýbající dráty telefonního vedení. Pokud jde o přesnost volby lexika, spojení *roční doba* je v češtině méně frekventované, častěji se používá kolokace *roční období*. Spojení *nejhnusnější možná roční doba* navíc obsahuje příliš mnoho slov a výraz *možná* je v něm redundantní. Idiomaticky nepůsobí ani spojení *ztratilo listí* (Věšínová: 53).

V následujícím popisu Cambridge je realita popsána výstižně:

„By contrast with the Back Bay, where Brian and I had lived, it was antiarchitectural, completely without beauty. But its very lack of distinction appealed to me, comforted me, just as my shabby furniture did. And more specifically, the terrain reminded me of Chicago, the bunched-up groups of small stores which studded Chicago neighborhoods, the boxlike frame houses – triple-deckers here – the lack of beauty which promised an opening, invited the imagination in a way polished red-brick Boston didn’t.“ (GM: 96) - *„Byl to kontrast k Back Bay, kde jsme žili s Brianem, byl to výsměch architektuře, popření krásy. Ale ta dokonalá absence stylu mě zvláště přitahovala, bylo to stejně osvěžující jako pohled na můj otlučený nábytek. A pak, zdejší prostředí mi docela konkrétně připomínalo Chicago, shluky malých krámků, které prorůstaly chicagskými čtvrtěmi, krabice dřevěných domků (tady dvoupatrových), prostě nelad, který však měl v sobě příslib do budoucna a živil představivost tak, jak to nablýskaný Boston z červených cihel nikdy nedokázal.“* (Věšínová: 53)

Věšínová opět odhlíží od doslovného znění originálu a převádí do češtiny příslušný obraz či myšlenku, například: (...) *which promised an opening* (...). (GM: 96) – (...), *kteřý však v sobě měl příslib do budoucna* (...). Výsledkem je idiomaticky působící text, v němž je použito výstižné lexikum, například *otlučený nábytek*. Vzhledem k tomu, že se překladatelka originálu drží jen přibližně, dopouští se drobných významových posunů. V druhém souvětí úryvku například pozměňuje sémantiku přísudku druhé věty tohoto souvětí - výraz *osvěžovat* (pomoci od únavy či stereotypu) totiž nezachovává veškeré sémantické rysy přítomné v původním *utěšovat*, jež asociuje pomoc od smutku či psychického znepokojení a které můžeme vnímat jako odkaz na Annin psychický stav a její pocity. V překladu tohoto úryvku Věšínová nahradila původní přímé pojmenování pojmenováním nepřímým, například *it was antiarchitectural, completely without beauty.* (GM: 96) – *byl to výsměch architektuře, popření krásy.* (Věšínová: 53). Vzhledem k tomu,

že tato nepřímá pojmenování jsou dobře představitelná a používají detaily, s nimiž pracuje Millerová, je popisovaná realita v překladu Věšínové vystižena přesně. Ve srovnání s originálem je však její vyjádření mírně implicitnější.

6.1.3 Translatologická analýza překladu V. Žákové z hlediska zachování detailní přesnosti

Překlad Žákové se vyznačuje relativně těsnou vázaností na originál. Detailní přesnost vyjádření je v něm většinou zachována. Ve srovnání s originálem překladatelka tíhne k explicitnějšímu vyjádření a k rozmělnění sevřenosti výrazu. V některých případech se dopouští významových posunů a překlad pak nevyvolává požadovanou představu nebo popisované obrazy působí nepřesvědčivě, a autenticita vyprávění je tak oslabena.

V následující ukázce je popsána doktorka Dušková:

„She seemed smaller than she had in the past, a tiny, delicate woman with untidily pinned up gray hair. Deep wrinkles scored her face now, where before she'd had just lines, but otherwise she was unchanged. She was dressed as beautifully as ever, in a pale draped suit, and as she turned to lead me back into her office, I saw she teetered on the same kind of preposterously high, tarty heels she'd always worn.“ (FP: 257) - *„Vypadala menší než tenkrát, drobná, ušlechtilá žena s nepořádně sepnutými šedými vlasy. Tam, kde dříve mívala vrásky, ji teď obličej brázdily hluboké rýhy, ale jinak se vůbec nezměnila. Byla jako vždy krásně oblečená, měla světlý nařasený kostým, a když se otočila, aby mě zavedla do kanceláře, všimla jsem si, že se opět potácí na stejných nesmyslně vysokých podpatcích jako pro děvku.“* (RA: 154-155)

V překladu tohoto popisu Žáková volí relativně přesné vyjádření a čtenáři si pravděpodobně budou moci podobu doktorky Duškové snadno představit. Žáková zachovává detaily, které použila Millerová (*s nepořádně sepnutými vlasy, obličej brázdily hluboké rýhy, se opět potácí na stejných nesmyslně vysokých podpatcích jako pro děvku*), jejich vyjádření však není v češtině zcela přesné. Spojení *hluboké rýhy*, které překladatelka použila zřejmě proto, aby se vyhnula opakování slova *vrásky*, umocňuje ve srovnání s originálem hloubku vrásek doktorky Duškové. V následném popisu doktorčiných podpatků nepůsobí výraz *nesmyslně* zcela výstižně, v tomto kontextu by možná bylo vhodnější použít slova *pošetile* či *směšně*. Místy nepřesnou volbu lexika podtrhává použití přívlastku *ušlechtilá*, který není přímým ekvivalentem slova *delicate* a svou sémantikou se od něj liší.

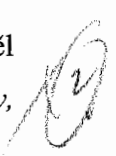
V překladu následujícího úryvku je detailní přesnost zachycení reality zachována:

„Lainey closed her eyes, and like afterimage of what we see in bright light, she saw him as he'd been through those countless Sundays of her childhood and adolescence: rising above her in his robes like some magnificent bird, transformed into a spiritual being untouchable and pure, even his voice changed, his elocution a tribute to years of training and to what Lainey then felt was his direct link to God.“ (FP: 57) – „Lainey zavřela oči a jako vjem přetrvávající ve vědomí po oslnění prudkým světlem ho uviděla tak, jaký byl po všechny ty nespočetné neděle jejího dětství a dospívání: tyčící se nad ní ve svém hábitu jako nějaký nádherný pták proměněný v nedotknutelné a čisté duchovní stvoření; dokonce i hlas se mu změnil, jeho výmluvnost byla holdem mnohaletému učení a tomu, co Lainey považovala za jeho přímé spojení s Bohem.“ (RA: 37)

Překlad je ve srovnání s originálem mírně explicitnější, celkově je však způsob, jak Lainey viděla svého otce, vyjádřen přesně. Nedostatkem překladu je volba příliš dlouhé jmenné konstrukce *jako vjem přetrvávající ve vědomí po oslnění prudkým světlem*, kterou by bylo vhodnější přeložit slovesněji, s využitím vedlejších vět, například: *Lainey zavřela oči a, jako vjem, který přetrvá ve vědomí, když nás oslní prudké světlo, ho uviděla* nebo *Lainey zavřela oči a, jako obraz, který zůstane v mysli, když nás oslní jasné světlo, ho uviděla*.

V překladu následujícího souvětí se překladatelka drží poměrně těsně originálu:

„Before him I'd “specialized,” as my father called it, in eccentrics-artists, musicians, dropouts, returnees from communes and mental institutions-difficult men who dressed weirdly, who wore beads or cowboy boots or elaborately patched blue jeans, who did drugs and didn't want to be “tied down“.“ (FP: 255) - „Před ním jsem se “specializovala“, jak to nazýval otec, na excentriky – umělce, muzikanty, zběhlé studenty, navrátilce z komun a ústavů pro duševně choré – problémové muže, kteří se podivně oblékali, nosili korále nebo kovbojské boty nebo hustě zaplátované džíny, brali drogy a nepřáli se „vázat“. (RA: 153-154)

V tomto případě se Žáková drží originálu natolik těsně, že zachovává kondenzovanost původního vyjádření v překladu pojmenování typu mužů, se kterými Nina chodila: *eccentrics, dropouts, returnees from communes and mental institutions* (FP: 255) – *excentriky, zběhlé studenty, navrátilce z komun* (RA: 153). V češtině by však zněl přirozeněji méně kondenzovaný způsob vyjádření, například: *na výstřední typy, chlapičky, co zběhli ze studií, vrátili se z komuny nebo z ústavu pro duševně choré*. 

V překladu spojení *my father* Žáková vypouští přivlastňovací zájmeno, snad proto, aby se vyhnula nadužívání přivlastňovacích zájmen, které je v překladech z angličtiny časté. Výraz *otec* vyjadřuje respekt i mírný citový odstup odpovídající anglickému *father*. Nicméně spojení *my father* obsahující přivlastňovací zájmeno je osobnější a ve vztahu otec-dcera působí méně příznakově než citově chladné *otec*. Drobným nedostatkem

překladu je gramaticky chybné spojení *nepráli se „vázat“*, způsobené nepřesnou prací s jazykem. Jako vhodnější řešení se nabízí *a nechtěli „se vázat“*.

V několika případech se Žáková v překladu dopustila kvůli ne zcela přesné volbě lexika drobných posunů, které vzhledem k přesnosti původního vyjádření ubírají překladu na kvalitě, například:

„His hands turning the pages smelled of sex, and in his mind everything about those days merged together, everything seemed erotically charged and exciting; the slanted light in the hilly white city, the lectures and cases he was reading, the brassy energy of the music he danced to in hotels and jazz joints, the intense, serious nature of the games he played with various women's bodies.“ (FP: 81) - *„Ruce obracející stránky mu byly cítit sexem a v mysli se mu všechno z těch dní spletlo dohromady, všechno se zdálo eroticky podmalované a vzrušující – šikmé světlo v kopcovitém bílém městě, přednášky a případy, o nichž četl, břeskňá energie hudby, na niž tančil v hotelech a jazzových lokálech, intenzivní, vážná povaha her, jež hrál s těly různých žen.“* (RA: 51)

Sloveso *splést se* může mít negativní konotace, a tak by bylo vhodnější přeložit sloveso *merge* například jako *splývalo dohromady*: *a v mysli mu všechno z těch dní splývalo dohromady*. Z hlediska práce s češtinou se překladatelka dopouští nepřesnosti také ve spojení *přednášky a případy, o nichž četl*, kde se dopouští vyšínutí z vazby. Vzhledem k českému úzu v této větě překladatelka vhodně vypouští původní přivlastňovací zájmeno a nahrazuje jej osobním zájmenem: *his hands (...) smelled of sex – ruce (...) mu byly cítit sexem*.

V následujícím úryvku je popisovaný obraz do češtiny převeden nepřesně:

„Ahead of it, circling on their bikes like wheelbound birds of prey, are boys, teenage boys, braying to each other, their faces masked in contempt for this girlish civic enterprise.“ (FP: 16) - *„Před průvodem šlapou chlapci, dospívající chlapci na bicyklech jako draví ptáci na kolečkách, řinčí na sebe zvonky a v obličejích mají špatně skrývané pohrdání nad tímto holčičím občanským podnikem.“* (RA: 12)

Žáková ve svém překladu částečně pozměňuje sémantiku původního vyjádření, například: *braying to each other* (FP: 16) - *řinčí na sebe zvonky* (RA: 12) a *faces masked in contempt* (FP: 16) - *mají špatně skrývané pohrdání* (RA: 12). Kromě těchto sémantických posunů Žáková také vypouští výraz *circling*, čímž oslabuje přesnost a názornost obrazu a koherenci celého přirovnání. Navíc se předložková vazba *na bicyklech* nachází poměrně daleko od slovesa *šlapou*, a tak není zcela jasné, že jej rozvíjí.

Pokud jde o výstižnost lexika a přesnost práce s jazykem, je překlad Žákové celkově nevyvážený. V některých případech překladatelka volí pojmenování velmi výstižná, například *uondaná* (RA: 131) nebo *Šaty čpěly jejími upocenými dětmi (...)* (RA: 24), na jiných místech však spojení, která Žáková používá, neodpovídají zcela běžnému úzu,

například: (...) *the jaws of her destiny close around her.* (FP: 49) – (...), *jak ji osud svírá do čelistí.* (RA: 32) namísto *osud ji svírá do svých čelistí.*

6.1.4 Srovnání překladů z hlediska zachování detailní přesnosti

Romány Sue Millerové se vyznačují detailní přesností zachycení reality. Její zachování je důležité pro vyvolání dojmu autenticity. Překlad Kořánové s Haspeklovou se v tomto ohledu jeví jako nevyrovnaný. V některých případech překladatelky vyjadřují příslušnou skutečnost velmi přesně, vytvářejí snadno představitelný obraz a zachovávají detaily obsažené v originálu i expresivitu původního výrazu, například: *lindens on our street stood black and hopeless* (GM: 96) – *v naší ulici stálo bezmocně několik temných lip* (DM: 119) nebo *in awkward V shapes* (GM: 96) – *siluety nemotorných věček* (DM: 119). Na mnoha místech se však v jejich překladu setkáme s nepřesně vyjádřenými myšlenkami, nepřirozenými spojeními a neobratným způsobem vyjádření. Kořánová s Haspeklovou totiž v mnoha případech rezignují na přesnost a popisovanou skutečnost ve svém překladu vyjadřují nejednoznačně a nejasně. Výsledkem jsou obtížně představitelné obrazy, například: (...), *but even so, as he bent away from me to rise, I could see exactly how Leo was put together from his asshole to the swinging weight of his balls before they tucked front again.* (GM: 133) – *Přesto jsem docela zřetelně stačila zahlédnout, když se při vstávání otočený ke mně zády ohnul, jak je jeho tělo složeno ze dvou půlek od zadnice k šourku, kývavě poměřujícím váhu varlat, než se mi obě schovala.* (DM: 164).

Zdá se, že překladatelkám chyběla jednotná překladatelská strategie - v některých případech se držely velmi těsně doslovného znění originálu, v jiných je jejich překlad až příliš volný. Výrazným rysem překladu Kořánové s Haspeklovou je častá stylistická neobratnost vyjádření, která dále oslabuje autenticitu Anniny zpovědi.

Věšíňová ve svém překladu uplatňuje komplexní přístup. Nedrží se doslovného znění originálu, při překladu přihlíží k místu příslušného obrazu v celkové výstavbě románu a v češtině pro něj nachází přirozené vyjádření, v němž jsou zachovány detaily obsažené v originálu. Celkově se překlad Věšíňové vyznačuje přesnou volbou lexika, které je v jejím překladu výstižné a bohatě rozrůzněné, například: *a little ratlike* (GM: 105) – *trochu krysí zjev* (Věšíňová: 56), *a little food spill on the front* (GM: 105) – *na prsou trochu pokecaný od jídla* (Věšíňová: 56). Překladatelka ve většině případů zachovává přesnost i expresivitu původního vyjádření, pouze v několika případech je expresivita výrazu v jejím překladu zesílena. V některých popisech Věšíňová mírně umocňuje podíl subjektivní složky.

Obrazy, které ve svém překladu vytváří, jsou však jasné a dobře představitelné, například: „*Když se mračila, jako třeba právě při popisování svých masturbačních experimentů, dělitko úplně zmizelo a její obočí vytvořilo vodorovnou přímku, která přerézávala její hezký obličej.*“ (Věšínová: 55). Výrazným rysem tohoto překladu je velká přirozenost vyjádření a využití prostředků typických pro češtinu. Autenticita Anniny zповědi je tak v překladu Věšínové zachována.

Žáková naopak tíhne k doslovnému, mnohdy velmi těsnému překladu. Charakteristickým rysem jejího překladu je proto výrazná vázanost na doslovné znění originálu. Důsledkem tohoto přístupu je v češtině často nepřirozený, stylisticky neobratný způsob vyjádření a výskyt méně obvyklých kolokací. Podobně jako v překladu Kořánové s Haspeklovou jsou proto některé obrazy v překladu Žákové vyjádřeny neobratně, například: *Lainey zavřela oči a jako vjem přetrvávající ve vědomí po oslnění prudkým světlem ho uviděla tak, jaký byl po všechny ty nesčetné neděle jejího dětství a dospívání: (...).* (RA: 37). Žáková text v řadě případů překládá na rovině lexika, nikoli na rovině významu, a vyjádření použité v češtině pak nevystihuje jasně skutečnost, která je popisována v originálu. V některých případech překladatelka zachovává detaily, s jejichž pomocí Millerová charakterizuje danou postavu, například: *She was dressed as beautifully as ever, in a pale draped suit, and as she turned to lead me back into her office, I saw she teetered on the same kind of preposterously high, tarty heels she'd always worn.* (FP: 257) - *Byla jako vždy krásně oblečená, měla světlý nařasený kostým, a když se otočila, aby mě zavedla do kanceláře, všimla jsem si, že se opět potácí na stejných nesmyslně vysokých podpatcích jako pro děvku.* (RA: 155). V řadě případů se však Žáková dopouští významových posunů. Detailní přesnost originálu tak není v překladu Žákové zachována a text překladu nevyvolává dojem autenticity odpovídající originálu.

6.2 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel*

6.2.1 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel* u I. Kořánové a M. Haspeklové

Millerová v románu *The Good Mother* zachycuje Anniny city. K jejich explicitnímu vyjádření často používá sloveso percepce *feel*, jež se v průběhu románu vyskytuje především ve tvaru 1. osoby singuláru. Anna tak vystupuje jako subjekt aktivně prožívající své pocity, a zároveň je tak explicitně vyjádřeno, že je daná výpověď podána subjektivně,

tak, jak ji vnímá Anna. Fakt, že se Anna zpovídá z toho, co cítila a jak vnímala skutečnost, úzce souvisí s tím, jak se v průběhu románu snaží poznat samu sebe. Zachování explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi je proto důležité pro přesné převedení autorčina záměru.

Kořánová s Haspeklovou se při překladu slovesa *percepe feel* drží velmi těsně originálu. Většinou jej převádějí do češtiny pomocí přísudkových tvarů a odvozenin slovesa *cítit*, jejichž podmětem je Anna, například:

„*But the truth also was that I felt less confusion with her then, (...)*“ (GM: 144) - „*Na druhé straně jsem v něm [ve vztahu k Molly] však cítila víc jistoty, (...)*“ (DM: 177), „*I felt I'd never been so happy, and perhaps I never was.*“ (GM: 145) - „*Nikdy předtím jsem se necítila tak šťastná a asi jsem ani nikdy nebyla.*“ (DM: 179), „*I felt a child's terror, a wish to disappear.*“ (GM: 225) - „*Cítila jsem strach jako dítě a přála si zmizet.*“ (DM: 279)

V některých případech však překladatelky tvar slovesa *feel* převádějí do češtiny pomocí konstrukce, v níž Anna nevystupuje jako subjekt aktivně cítící určitý pocit, nýbrž jako osoba, v níž se určitým způsobem projevuje příslušný pocit. Je tomu tak například v překladu úryvku, který zachycuje Anniny vnitřní pochody ve chvíli, kdy potřebuje, aby jí notář podepsal dokumenty týkající se rozvodu:

„*I felt fury rising in me as I listened, and slowly I realized that it had to do not just with how long it was taking to get him to notarize the papers, but with exactly what he was saying, and a rush of defiance I felt against the sense of shame it triggered in me. (...), and I felt the rebellious, self-righteous fury that an adolescent feels when she's caught in an act which she knows to be morally doubtful.*“ (GM: 28) - „*Jak jsem ho poslouchala, zvedal se ve mně nával vzteku a pomalu jsem si uvědomovala, že jsem musela přistoupit nejen na to, jak dlouho trvalo přimět ho, aby dokumenty ověřil, ale i na jeho řeči, a zvedla se ve mně vlna vzdoru proti pocitu hanby, který ve mně vzbuzovaly. (...), a ve mně zuřila rebelská vzpoura za vlastní práva, jakou prožije dítě v pubertě, když je přistiženo při činu, o kterém tuší, že není zrovna morálně čistý.*“ (DM: 36-37)

V těchto případech se daný pocit objektivizuje, čímž se ztrácí výrazná subjektivizace výpovědi přítomná v originálu. Anna na rozdíl od originálu nevystupuje jako podmět také v překladu věty *But I had felt a charge, almost like fear, around him that made me think I could, just as I'd felt I could dance if he'd teach me.* (GM: 128) - *Ale vyzařovala z něho síla, z které šel až strach, a to mě přivedlo na myšlenku, že bych se pod jeho vedením opravdu dokázala naučit tancovat.* (DM: 158). V první větě tohoto souvětí Anna vystupuje jako objekt zasažený Leovým charismatem. Druhý výskyt slovesa *feel* v tomto souvětí Kořánová s Haspeklovou ve svém překladu nezohledňují, čímž mírně oslabují citovost a subjektivitu textu překladu. Celkově navíc mění sémantiku tohoto souvětí, o čemž blíže pojednáváme v části o překladu sexuálních scén.

Oproti originálu má Anna v překladu ve svém prožívání odtažitější postoj k tomu, co se v ní odehrávalo, například: *I felt fury rising in me (...)*. (GM: 28) - *Zvedal se ve mně nával vzteku (...)*. (DM: 36), *(...) a rush of defiance I felt (...)*. (GM: 28) - *(...) zvedla se ve mně vlna vzdoru (...)*. (DM: 36). V překladu tohoto úryvku se navíc překladatelky dopouštějí posunu, když podmět věty *(...) when she's caught in an act which she knows to be morally doubtful*. (GM: 28), který je v originálu ženského rodu, překládají pomocí výrazu rodu středního dítě: *(...), jakou prožije dítě v pubertě, když je přistiženo při činu, o kterém tuší, že není zrovna morálně čistý*. (DM: 36). Překlad této věty je navíc problematický i po věcné stránce, neboť člověk v pubertě už není dítě, a tak není spojení *dítě v pubertě* přesné. Podobně je tomu i u spojení *morálně čistý*, které zní v češtině nepřírozně.

6.2.2 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel* u E. Věšínové

Pokud jde o explicitní vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel*, Věšínová jej ve svém překladu v naprosté většině případů zachovává. Ve svém překladu většinou staví Annu do role cítícího podmětu. Činí tak jednak tehdy, kdy má Anna tuto roli také v originálu a je podmětem příslušné věty originálu, například:

„I would have used neither of those words to describe myself, but when he said them, I saw how they could be true, and they became part of who I felt I was.“ (GM: 108) – *„Odtehdý se z těch slov staly vlastnosti, které jsem začala skutečně cítit.“* (Věšínová: 57), *„But I was aware of feelings, of an appetite that I hadn't known in a long time.“* (GM: 97) - *„Ale zase jsem cítila to rozechvění a rostla mi chuť (...).“* (Věšínová: 54), *„I felt as left out as I had in high school when the other girls had all seemed to know how to control boys, (...).“* (GM: 100) – *„Připadala jsem si tak mimo jako na střední škole, (...).“* (Věšínová: 55)

V posledním případě překladatelka zvolila tvar slovesa *připadat si* v idiomatičtém spojení *připadat si mimo*, které po sémantické i stylistické stránce odpovídá původnímu *feel left out*, subjektivita výpovědi je při jeho použití zachována, a tak se toto řešení jeví jako zdařilé.

Anna je v překladu Věšínové několikrát podmětem věty také tehdy, kdy jsou podmětem věty v originále dané city, například:

„(...), but the time alone began to feel less like a burden.“ (GM: 97) – *„(...), ale i tu svou chvíli samoty jsem už necítila jako tak strašné břímě.“* (Věšínová: 54)

6.2.3 Překlad explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel* u V. Žákové

V románu *Family Pictures* patří významné místo citům jednotlivých postav, které Millerová často vyjadřuje explicitně pomocí slovesa percepce *feel*. Žáková použití slovesa percepce k vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi ve svém překladu ve většině případů zachovává a těsně se při tom přidrží originálu. Tvary slovesa *feel* nejčastěji převádí do češtiny tvary a odvozeninami slovesa *cítit*, například:

„*She'd felt that she and Randall were nearly invisible to them as they discussed his fate.*“ (FP: 177) – „*Cítila, že ona s Randalleem jsou pro ně skoro neviditelní, zatímco diskutují o jeho osudu.*“ (RA: 106), „*But then, slowly, Lainey had felt the jaws of her destiny close around her.*“ (FP: 49) – „*Ale pak začala Lainey pomalu pociťovat, jak ji osud svírá do čelistí.*“ (RA: 32) nebo „*She felt disconnected from her life with him.*“ (FP: 332) – „*Nina se náhle cítila odtržená od jejich společného života.*“ (RA: 277)

Odlišné vyjádření překladatelka volí například proto, aby v textu překladu neopakovala stejné sloveso ve větách následujících bezprostředně po sobě tehdy, kdy se sloveso *feel* v originálu vyskytuje v těsné blízkosti vícekrát po sobě, například:

„*The motion had filled him with such a sense of all that was rhythmic and benign in the world that now he didn't feel any of the tension he usually felt around his mother when he was stoned-the fear that she'd notice his odd speech, or his eyes.*“ (FP: 186) – „*Ten pohyb ho naplnil vědomím všeho, co bylo na světě rytmické a laskavé, a tak teď nepocižoval [sic] žádné napětí, které se obvykle dostavovalo, když byl v přítomnosti své matky nadrogovaný – strach, že si všimne jeho podivné řeči nebo očí.*“ (RA: 112)

V druhém případě se Žáková rozhodla pro vyjádření Mackových pocitů pomocí predikace, jejímž podmětem je samotný cit. Aktivní podíl postavy na prožívání je tak nižší. V jiných případech překladatelku pravděpodobně vedla snaha o rozrůznění lexika:

„*She had felt a desolate sense of exile and loss then.*“ (FP: 33) – „*Tehdy ji přepadl skličující pocit vyhoštění a ztráty.*“ (RA: 23)

Na několika místech Žáková používá také v češtině sloveso percepce *cítit* či jeho odvozeniny, avšak kontext, ve kterém se sloveso *feel* vyskytuje, překládá nepřesně, například:

„*She felt for a moment, in spite of all that was pressing in on her, a deep sense of luxury, a kind of pleasure.*“ (FP: 35) – „*Na okamžik, navzdory všemu, co se na ni hrnulo, pocítila hlubokou rozkoš, něco jako přepych.*“ (RA: 25)

6.2.4 Srovnání překladu explicitního vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel*



Kořánová s Haspeklovou tvary slovesa percepce *feel* převádějí do češtiny nejčastěji pomocí slovesa *cítit* a jeho odvozenin. Z hlediska míry aktivity Annina cítění se Kořánová s Haspeklovou v některých případech dopouští oproti originálu mírného posunu. Struktury, v nichž Anna v originále vystupuje jako cítící subjekt a ze syntaktického hlediska jako podmět věty, totiž v některých případech převádějí do češtiny pomocí struktur, ve kterých Anna vystupuje jako objekt zasažený určitým citem a daný cit je pak v jejich překladu ze syntaktického hlediska podmětem věty. Annino prožívání je v takovýchto případech ve srovnání s originálem pasivnější, například:

„I felt fury rising in me as I listened, and slowly I realized that it had to do not just with how long it was taking to get him to notarize the papers, but with exactly what he was saying, and a rush of defiance I felt against the sense of shame it triggered in me.“ (GM: 28) - *„Jak jsem ho poslouchala, zvedal se ve mně nával vzteku a pomalu jsem si uvědomovala, že jsem musela přistoupit nejen na to, jak dlouho trvalo přimět ho, aby dokumenty ověřil, ale i na jeho řeči, a zvedla se ve mně vlna vzdoru proti pocitu hanby, který ve mně vzbuzovaly.“* (DM: 36)

V některých případech však překladatelky sloveso *feel* zcela vypouštějí, čímž ve svém překladu oslabují míru explicitnosti vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi.

Věšínová explicitní vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce ve svém překladu zpravidla zachovává. Annu staví ve většině případů do role cítícího subjektu, který je podmětem příslušné věty, a to několikrát i v případě, že v textu originálu je podmětem daný cit. Věšínová tak v souladu s celkovou interpretací románu vhodně podtrhává roli Anny jako subjektu zpovídacího se ze svých pocitů. Jen ojediněle se ve větě, jejímž podmětem je v originálu Anna jako cítící subjekt, v překladu Věšínové stává příslušný cit.

Žáková explicitní vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí slovesa percepce *feel* ve svém překladu v naprosté většině případů zachovává. Tvary slovesa *feel* převádí do češtiny pomocí slovesa *cítit* a jeho odvozenin, například:

„She'd felt that she and Randall were nearly invisible to them as they discussed his fate.“ (FP: 177) - *„Cítila, že ona s Randallem jsou pro ně skoro neviditelní, zatímco diskutují o jeho osudu.“* (RA: 106)

Podmětem vět zachycujících city některé z postav bývá v překladu Žákové tak jako v originálu příslušná postava. Jen v ojedinělých případech se podmětem věty, jež v originále

obsahuje sloveso percepce *feel*, v překladu Žákové stává daný cit a míra explicitnosti vyjádření aktivní subjektivity výpovědi je pak nižší.

6.3 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost

6.3.1 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost u I. Kořánové a M. Haspeklové

V překladech obrazů zachycujících ženské tělo a různé aspekty tělesnosti Kořánová s Haspeklovou v řadě případů rezignují na přesnost. Na některých místech překladatelky používají stylisticky neobratná vyjádření, v některých případech jejich překlad působí ve srovnání s originálem formálněji, a dojem autenticity, který popis vyvolává v originálu, je potom v jejich překladu oslaben:

„I began in those mornings to look at my body, to discover it as though I'd never really seen it before. I'd watch my hands, my knees, the bones shifting under the tight skin, the freckles changing position on the skin with the bones' motion. I touched my breasts, noticed, and noticed myself noticing, the contrast between the softly shaped tissue of my body and the boniness of my hand.“ (GM: 98) – *„A tak jsem v těch ranních hodinách začala pozorovat i svoje tělo, objevovat ho, jako kdybych ho nikdy předtím neviděla. Zkoumala jsem si ruce, kolena, kosti posouvající se pod napjatou kůži a pihi, které měnily své pozice na pokožce podle toho, jak se kosti pohybovaly. Dotýkala jsem se svých prsů, učila se je vnímat a poddávala jsem se tomu pozorování, uchvacována kontrastem mezi měkce tvarovaným předivem těla a kostnatýma rukama.“* (DM: 122)

Kořánová s Haspeklovou nepřekládají tento úryvek zcela přesně a vzdalují se jednoduchosti a přirozenosti vyjádření v originálu. V první větě úryvku do textu z neznámého důvodu doplňují spojku *i*, čímž vyvolávají mylný dojem, že Anna začala pozorovat svoje tělo až poté, co pozorovala jiné skutečnosti. Význam, který pro Annu mělo uvědomování si svých tělesných pocitů, je tím mírně oslaben, a překladatelky se tak v tomto aspektu rozcházejí se snahou Millerové ukázat, jak je pro ženu důležité plně si uvědomit vlastní tělo. Pro spojení *noticed, and noticed myself noticing* Kořánová s Haspeklovou nalézají v češtině formálnější a složitější vyjádření, které přibližně zachovává původní význam, avšak není zcela přesné. Některé výrazy (*poddávala jsem se, uchvacována*) jsou ve srovnání s originálem více expresivně zabarvené a formálnější, což způsobuje, že tento původně jednoduchý a téměř civilní popis toho, jak Anna objevovala svoje tělo, působí v češtině méně autenticky a poněkud pateticky. Pro čtenářky by proto mohlo být obtížné uvědomit si, že něco podobného možná někdy cítily také ony.

V závěru poslední věty úryvku překladatelky vypouštějí obě přivlastňovací zájmena. Pokud by však jedno z nich bylo zachováno, například *mezi měkce tvarovaným předivem mého těla a kostnatýma rukama*, posílila by se tím koheze překladu. Za drobný nedostatek překladu lze považovat použití výrazu *předivo*, které působí v daném kontextu neobvykle.

Následující úryvek zobrazuje Babe v počáteční fázi těhotenství, kdy Anně připadá jako zosobněné ženství:

„Babe stood up and stepped out of her shorts and underpants. The big shirt covered her to mid-thigh. She unbuttoned it ceremoniously, top to bottom, and took it off. Then undid her bra and let it drop. I was silent, embarrassed and aroused. Babe was beautiful. She had been beautiful even at my age, but now she looked like a woman to me. If her waist had thickened at all, it was just slightly, but a kind of heaviness seemed to pull her belly lower so it had a curve downward, and her thick fleecy hair seemed tucked underneath it. But her breasts were what most stirred me. They were still smallish, but they seemed fat, and the nipples were flat and wide as poker chips. She looked down at herself with satisfaction, and began, unself-consciously, to explain the sequence of changes she was going through. I remember she held one breast fondly and set two fingers gently across the pale disc in the center as she talked. If Norman Rockwell had ever gone in for the mildly erotic, he might have found a subject in us: Babe, beautiful anyway, and now lush, standing in a pool of discarded clothing, representing a womanhood I felt was impossible for me; and me, all acute angles, caught on the edge of pubescence, gaping at her in amazement. She smiled at me.

“Do you want to feel?”

I nodded, though I wasn't sure what I wanted. She stepped towards me, reaching for my paralyzed hands, and raised them to her breasts. Her skin was softer even than it looked. My skinny brown hands, laced with tiny white scratches from the blueberry bushes, the nails clipped short out of habit for piano practice, seemed hard, male, by contrast with her silken perfection. Her voice was excited, telling me – what? I can't remember. She moved my hands down her waist, then to her abdomen. I felt her fur brush against my fingertips, dry, and yet soft. As soon as she loosened her grip on me, I pulled my hands back.“ (GM: 50-51) - „Babe se vztyčila, stáhla si šortky i s kalhotkami a vykročila z nich. Velká pánská košile jí sahala do půli stehén. Obřadně ji od krku celou rozepnula a spustila dolů. Potom uvolnila zapínání podprsenky a nechala ji sklouznout na zem. Hleděla jsem na ni tiše, celá rozpačitá a vzrušená. Babe byla krásná. Bývala krásná dokonce i v mém věku, ale teď už mi připadala jako žena. V pase vůbec nepřibrala, možná maličko, ale obtěžkané břicho se jí sneslo trochu níž, takže tvořilo dole zaoblenou křivku, do níž dokonale zapadaly i husté chloupky pod ním. Nejvíc mě však uchvátila její řadra. Pořád ještě byla spíš malá, ale vypadala kypře a bradavky měla široké a ploché jako žetonky. Babe se dívala na své tělo se zalíbením a spontánně mi začala líčit celý sled jednotlivých změn, kterými teď procházela. Pamatuji si, že si přitom jeden prs lehce přidržovala a dvěma prsty se na něm něžně dotýkala středu jeho světlého terčíku. Kdyby se Norman Rockwell býval někdy pustil do jemné erotiky, mohl by v nás najít téma: vždycky krásná Babe, teď navíc obdařená plodivou silou, stojí v kaluži spuštěných šatů, reprezentujíc ženství takovým způsobem, který jsem pro sebe pokládala za nedostupný, a já, samý ostrý úhel, v zajetí puberty, na ni s úžasem civím. Usmála se na mě.

„Chceš si sáhnout?”

Přestože jsem si vůbec nebyla jistá, co chci, přikývla jsem. Vykročila proti mně, uchopila mé zdřevěnělé ruce a pozvedla si je k prsům. Pleť měla ještě jemnější, než na pohled

vypadala. Moje kostnaté opálené ruce, s bílými škrábanci od borůvkových keřů a nehty krátce ostříhanými ze zvyku kvůli hře na piáno, na ní v kontrastu s její hedvábnou dokonalostí vypadaly nějak tvrdě, mužsky. V hlase se jí zračilo vzrušení, když mi říkala...co vlastně? Už si nevzpomínám. Ruce mi posunula dolů k pasu, potom na břicho. Pod bříšky prstů jsem cítila její kůže, suchý a měkkoučký. Jakmile mě pustila, dala jsem ruce pryč.“ (DM: 65)

Překladatelky nezachovávají veškeré kvality originálu. Na některých místech je jejich překlad této pasáže dosti volný – překladatelky se v těchto případech drží originálu jen přibližně a jejich překlad pak není zcela přesný, například: *If her waist had thickened at all, it was just slightly, but a kind of heaviness seemed to pull her belly lower so it had a curve downward (...).* - *V pase vůbec nepřibrala, možná maličko, ale obtěžkané břicho se jí sneslo trochu níž, takže tvořilo dole zaoblenou křivku (...).* Text překladu Kořánová s Haspeklovou mírně pozměňují tím, že některá slova originálu vypouštějí, například: *dry, and yet soft* - její kůže, suchý a měkkoučký nebo *with tiny white scratches from blueberry bushes* - s bílými škrábanci od borůvkových keřů. Na jiných místech do textu překladu překladatelky doplňují slova redundantní či nepřítomná v originálu, například: *The big shirt (...).* - *Velká pánská košile (...).* nebo *softer even than it looked* (GM: 51) - než *na pohled* vypadala (DM: 65). V několika případech se dopouštějí drobných významových posunů, například: *on the edge of pubescence* (GM: 51) - v *zajetí* puberty (DM: 65). Vzhledem k významu slova *edge* – „The edge of something, especially something bad, is the point at which it may start to happen.“ (Sinclair 2001: 490) – by bylo sémanticky přesnější přeložit toto spojení jako *na prahu* puberty. Na několika místech se překladatelky vzdalují originálu tím, že mírně oslabují expresivitu vyjádření, například *As soon as she loosened her grip on me, (...).* – *Jakmile mě pustila, (...).* nebo *I pulled my hands away – dala jsem ruce pryč.* Originálu by odpovídalo spíše *odtáhla jsem ruce.* Ve více případech překladatelky volí lexikum, jež je ve srovnání s originálem formálnější (*vztyčila se, vykročila, hleděla jsem, uchvátila mě, nadra, uchopila*), což způsobuje, že popis Babeina těla, který je v originálu téměř civilní, v češtině na některých místech působí poněkud knižně.

V několika případech ubírá překladu na kvalitě jeho přílišná doslovnost, která je na úkor jasnosti a přirozenosti vyjádření v češtině, například: *Kdyby se Norman Rockwell býval někdy pustil do jemné erotiky, mohl by v nás najít téma: (...).* (DM: 65). Použití tvaru *býval* působí poněkud archaicky, v současné češtině je frekvence jeho užití nižší. Nepřirozeně znějí v češtině vazby *pustil se do jemné erotiky* (českému čtenáři zde také pravděpodobně bude chybět znalost kulturního kontextu) a *najít v nás téma.* Jako vhodnější řešení se nabízí

například *mohly bychom pro něj být inspirací*. Podobně se překladatelky drží příliš doslovně textu originálu, když pod jeho vlivem používají v češtině příliš dlouhou jmennou konstrukci *ostříhanými ze zvyku kvůli hře na piáno* (DM: 65).

Na několika místech Kořánová s Haspeklovou oslabují kvality stylu originálu tím, že volí stylisticky neobratné vyjádření. Ve druhé větě úryvku tak například působí spojení *od krku celou*. Čtenáři jistě pochopí význam věty, zvolený způsob vyjádření je však nepřirozený. Přirozeněji by znělo: *Obřadně ji rozeplula od krku až dolů (...)*. Poněkud nelogicky je převedena věta *V pase vůbec nepřibrála, možná maličko, (...)*. (DM: 65), jejíž druhá část – *možná maličko* – popírá kategorický zápor *vůbec ne* použitý v její první části. Stylisticky neobratně působí i použití výrazů se stejným slovním základem (které však označují odlišné referenty) bezprostředně po sobě ve větě *Ruce mi posunula dolů k pasu, potom na břicho. Pod bříšky prstů (...)*. Této drobné neobratnosti by bylo možné se vyhnout, pokud by se v druhé větě objevilo spojení *pod konečky prstů*.

Zajímavé překladatelské řešení Kořánová s Haspeklovou našly při překladu slova *lush* - *vždycky krásná Babe, teď navíc obdařená plodivou silou*, (DM: 65). Vzhledem k tomu, že zobrazení ženy jako nositelky archetypální plodivé síly zapadá do celkové myšlenkové výstavby románu a do tematiky, kterou Millerová zpracovává, jeví se toto řešení jako zdařilé.

Nyní se podívejme, jak Kořánová s Haspeklovou převádějí úryvek věnovaný Anniným tělesným pocitům po potratu:

„I bent forward to hear something Laura’s grandmother was saying, something about the Suzuki method, how awful it was for children; and with my body’s motion, a little pulse of blood flowered warm and wet on the pad strapped between my legs. In my mind’s eye I saw it there, the bright red of injury on the white pad, not like menstrual blood. I imagined it spreading, gathering force from deep within me, cascading down my legs, staining my shoes, the rug, in front of the polite company, the strange shameful measure of the happiness I’d earned.“ (GM: 164) - *„Sklonila jsem se, abych rozuměla, co mi říká Laurina babička – bylo to něco o Suzukiho metodě, jak je pro děti strašlivá – a při tom pohybu jsem cítila, jak mi pramínek teplé, vlhké krve smáčí vložku mezi nohama. V duchu jsem ji viděla, ostře rudou červeň poranění na bílé vložce, jinou než při menstruaci. Představovala jsem si, jak prýští někde hluboko uvnitř mého těla, nabírá na síle, jak mi stéká po nohou a barví mi střevíce a koberec, před celým tím zdvořilým shromážděním, jako zvláštní necudná míra veškerého štěstí s Leem, jež jsem si vysloužila.“* (DM: 202-203)

Tento úryvek Kořánová s Haspeklovou překládají poměrně přesně. V jeho překladu tihnou k mírně explicitnějšímu vyjádření, například: (...) *the strange shameful measure of the happiness I’d earned*. (GM: 164) – (...) *jako zvláštní necudná míra veškerého štěstí s Leem, jež jsem si vysloužila*. (DM: 203) - v tomto případě překladatelky blíže upřesňují

štěstí, o němž Anna hovoří, proto, aby tak kompenzovaly anglický člen určitý. Díky přesné volbě lexika, zejména sloves a přídavných jmen, ve svém překladu zachovaly expresivitu vyjádření, například: (...), *how awful it was for children; (...)*. (GM: 164) – (...), *jak je pro děti strašlivá (...)*. (DM: 202), (...) *a little pulse of blood flowered warm and wet (...)*. (GM: 164) – *the bright red of injury* (GM: 164) – *ostře rudou červeň poranění* (DM: 202), *I imagined it spreading, (...), cascading down my legs (...)*. (DM: 202) – *Představovala jsem si, jak prýští někde hluboko uvnitř mého těla, (...), jak mi stéká po nohou (...)*. (DM: 203). Za drobnou nepřesnost v práci s lexikem lze považovat volbu slova *střevíce*, jež není v současné češtině příliš frekventované a působí zastarale.

6.3.2 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost u E. Věšínové

V následujícím úryvku Millerová zachycuje, jak Anna pozoruje své tělo a poprvé ho skutečně objevuje:

„I began in those mornings to look at my body, to discover it as though I'd never really seen it before. I'd watch my hands, my knees, the bones shifting under the tight skin, the freckles changing position on the skin with the bones' motion. I touched my breasts, noticed, and noticed myself noticing, the contrast between the softly shaped tissue of my body and the boniness of my hand.“ (GM: 98) – *„Tou dobou jsem si po ranním probuzení začínala prohlížet svoje tělo. Objevovala jsem je, jako bych je předtím vůbec neznala. Pozorovala jsem své ruce, kolena, kosti, jak se hýbou pod napjatou kůží, pihy, jak se při tom stěhují. Dotýkala jsem se svých prsů, vnímala jsem jejich změny a zároveň i sebe, jak mě to zajímá, třeba ten kontrast mezi měkce tvarovanou hmotou mého těla a vlastními kostnatými rukama.“* (Věšínová: 54)

Věšínová se při převodu tohoto obrazu do češtiny neдрží doslovného znění originálu. Pro tento obraz v češtině nalézám přirozené vyjádření, při čemž zohledňuje charakteristické rysy češtiny a přihlíží k celkovému vyznění románu. Annino líčení toho, jak po ránu objevovala svoje tělo, v jejím překladu působí autenticky. V překladu první věty *I began in those mornings to look at my body, to discover it as though I'd never really seen it before*. (GM: 98) – *Tou dobou jsem si po ranním probuzení začínala prohlížet svoje tělo. Objevovala jsem je, jako bych je předtím vůbec neznala*. (Věšínová: 54). se Věšínová odklání od doslovného znění originálu a větu převádí v souladu s obecnějším významem tohoto Annina ranního rituálu. Příliš těsně se neдрží ani třetí věty originálu, v jejímž překladu volí řešení, které zachovává význam i civilnost původního vyjádření: *vnímala jsem jejich změny a zároveň i sebe, jak mě to zajímá* (Věšínová: 54).

Překladatelka se ve svém překladu po stylistické stránce vhodně vyhýbá opakování téhož výrazu v jedné větě a používá zástupného ukazovacího zájmena *to*: *I'd watch my hands, my knees, the bones shifting under the tight skin, the freckles changing position on the skin with the bones' motion.* (GM: 98) - *Pozorovala jsem své ruce, kolena, kosti, jak se hýbou pod napjatou kůží, pihy, jak se při tom stěhují.* (Věšínová: 54). V této větě také používá výstižné přenesené pojmenování pro pohyb pih: *changing position on the skin* (GM: 98) – *se (...) stěhují* (Věšínová: 54). Věšínová posiluje kohezi překladu, když do převodu poslední věty dodává příslovce *třeba*.

6.3.3 Překlad obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost u V. Žákové

Millerová ve svém románu *Family Pictures* často zachycuje ženské tělo v přímé souvislosti s těhotenstvím a skutečností, že je žena nositelkou mateřského pudu. Ve scénách věnovaných tělesnosti Millerová uplatňuje smysl pro detail a používá expresivně zabarvené lexikum. V následujícím úryvku Lainey sleduje své tělo poznamenané předchozími těhotenstvími i tím současným, uvědomuje si sebe samu jako matku a všímá si ozývajícího se mateřského pudu. Popis ženského těla se zde mísí s pocity spojenými s blížícím se mateřstvím. Millerová v něm používá expresivní lexikum, často vyvolávající smyslové vjemy, především slovesa, příslovce a přídavná jména, a obrazná vyjádření:

„Suddenly she reached to her chest and began to unbutton her shirt, watching her big hands moving in the mirror. When she was finished, she dropped her arms, then wiggled out of the shirt. It fell with a whisper to the floor. Moving quickly, she unhooked her brassiere, let it slide forward off her arms. She fumbled with the side buttons on her shorts, pushed them down with her underpants, and awkwardly, hurriedly, stepped out of them both. Last she bent over and unbuckled her sandals. Wildly, as though they were hurting her, she kicked them off. They bounced across the floor and landed, yawning, several feet from each other against the wall. Now she stood looking at herself naked in the mirror. Her hips were wide, her abdomen streaked with silver, her pubic hair a dark thick flag below it. Her big breasts hung, already slightly swollen with her pregnancy, the nipples so elongated by nursing that they looked like two of Mary's stubby fingers pointing downward. Lainey stepped even closer to the mirror, stared at her face, then at the used-up flesh of her body. She lifted one breast, let it flop. Then she saw again, in the mirror, in the corner behind her, the dress form, small and neat, its little cluster of straight pins glinting like a brooch at this distance on its bosom. She felt the impulse to weep clutch her throat, and she looked away. She turned and crossed to the unmade rollaway bed. She lay down on its rumpled, coarse sheets. In the rush of air caused by her motion, the dust motes stirred frantically, danced golden and thick in the sunlight falling across the bed.

The waxy light lay in a warming rectangle over her body, Lainey felt the stirring of some inchoate desire. She held her breasts, trying to conjure an image that would focus this yearning. David, she thought; and then, when her mind stayed blank, blank as the uptilted mirror: Mother.“ (FP: 53) - *„Náhle si sáhla na hrud' a začala si rozepínat košili; sledovala*

přítom své velké ruce, jak se pohybují v zrcadle. Když byla hotová, svésila paže, pak se vysvlékla. Košile se se šuměním svezla na zem. Rychlým pohybem si rozeplula podpřsenku a nechala ji sklouznout dolů z paží. Zápasila s bočním knoflíkem na šortkách, pak je stáhla zároveň s kalhotkami a neohrabaně, spěšně z obou vystoupila. Nakonec se sehnula a rozeplula si sandály. Divoce, jako by ji řezaly, je odkopla stranou. Kutálely se po podlaze a rozpláely se metr od sebe u zdi. Lainey stála nahá a dívala se na sebe do zrcadla. Měla široké boky a břicho stříbrně protkávané, přecházející do temného hustého porostu chlupů. Její velká prsa visela, již lehce nateklá těhotenstvím, s bradavkami tak prodlouženými kojením, že vypadaly jako dva Maryiny prstíčky namířené k zemi. Lainey přistoupila k zrcadlu ještě o něco blíž, zírала na svůj obličej, pak na své vytahané tělo. Zvedla jeden prs a nechala ho klesnout. Pak znovu v zrcadle zahlédla krejčovskou pannu, malou a ladnou, s přehrší špendlíků na prsou třpytícími se z dálky jako brož. Cítila, jak se jí stahuje hrdlo pláčem, a odvrátila pohled. Otočila se a přešla k rozestlané skládací posteli. Lehla si na zvalené, drsné povlečení. Ve vzduchu zvířeném jejím pohybem se horečnatě míhaly částečky prachu, tančily zlaté a husté ve sluneční záři dopadající na postel.

Voskové světlo jí hřejivým obdélníkem oblévalo tělo. Lainey cítila, jak se v ní vzněcuje jakási zárodečná touha. Držela se za prsa a snažila se vybavit si nějaký obraz, který by toto toužení nějak upřesnil. David, pomyslela si; a pak, když mysl zůstala prázdná, prázdná jako zvrácené zrcadlo: matka.“ (RA: 35)

Žáková překládá tento úryvek přesně a obraz Laneyina těla je na základě jejího překladu dobře představitelný. Pro popis dané situace Žáková nachází výstižná pojmenování, i když v některých případech nezachovává obraznost původního vyjádření, například: *Her hips were wide, her abdomen streaked with silver, her pubic hair a dark thick flag below it.* (FP: 53) - *Měla široké boky a břicho stříbrně protkávané, přecházející do temného hustého porostu chlupů.* (RA: 35).

Celkově se překladatelce podařilo díky přesné volbě lexika zachovat expresivitu vyjádření, například: *Wildly, as though they were hurting her, she kicked them off.* (FP: 53) – *Divoce, jako by ji řezaly, je odkopla stranou.* (RA: 35), *the dust motes stirred frantically* (FP: 53) – *se horečnatě míhaly částečky prachu* (RA: 35), *She felt the impulse to weep clutch her throat and she looked away.* (FP: 53) – *Cítila, jak se jí stahuje hrdlo pláčem, a odvrátila pohled.* (RA: 35), *little cluster of straight pins* (FP: 53) - *s přehrší špendlíků na prsou* (RA: 35) nebo *Lainey felt the stirring of some inchoate desire* (FP: 53) – *Lainey cítila, jak se v ní vzněcuje jakási zárodečná touha.* (RA: 35). Jak také vidíme v posledních dvou příkladech, Žáková ve svém překladu zachovává sloveso percepce *feel*, jímž je vyjádřena citovost a aktivní subjektivita výpovědi.

V textu překladu se sice vyskytují i některé méně obvyklé kolokace, například: *vytahané tělo* (RA: 35) (jako přirozenější kolokace se v tomto případě nabízí *opotřebované tělo*), celkově ale zvolené lexikum působí přirozeně, například: *Voskové světlo jí hřejivým*

obdélníkem oblévalo tělo. (RA: 35), a popis Laineyina těla působí v překladu Žákové autenticky.

Projevy tělesnosti jsou zachyceny i v následujícím úryvku:

„He laid the baby gently down on the changing table. Her chuckering complaints shifted up; she squawked. When he pulled off her rubber pants, the ammonia odor of urine almost brought tears to his eyes. Carefully he unlatched one pin on the soggy diaper, then the other. He lowered it, then stood up straight: down its center was a vibrant streak of blood. For a moment he thought she was hurt; and then that it must be Mack's diaper, that somehow Lainey must have pinned one of the diapers they'd used as a bandage back on the baby. But then almost immediately he remembered. He remembered it with his other daughters: the sweet-sad bleeding from deep inside, caused by Lainey's hormones, the hint in infancy of what would come later.“ (FP: 78) - „Něžně položil děťátko na přebalovací stůl. Její mlaskavé protesty zesílily; důrazně si teď stěžovala. Když jí stáhl gumové kalhotky, z čpavkového zápachu moči mu málem vyhrkly slzy do očí. Opatrně rozeplnul nejprve jeden špendlík na promočené plíně a pak druhý. Vytáhl plínu a pak na ni pohlédl – uprostřed měla jasně červený krvavý pruh. Na okamžik si pomyslel, že se musela zranit, a pak ho napadlo, že to musí být Mackova plínka, že Lainey vzala jednu z plen, které použili místo obvazu, a zabalila do ní dítě. Ale hned vzápětí si vzpomněl. Vzpomněl si, jak to bylo s ostatními jeho dcerami – to sladkobolné krvácení z hlubin, způsobené Laineyinými hormony, náznak v dětství toho, co přijde později.“ (RA: 49)

Žáková tento obraz převádí opět dosti přesně. Ve většině případů nachází lexikum, které svou expresivitou odpovídá výrazům v originálu, například: *Carefully he unlatched one pin on the soggy diaper, then the other.* (FP: 78) - *Opatrně rozeplnul nejprve jeden špendlík na promočené plíně a pak druhý.* (RA: 49), *the sweet-sad bleeding from deep inside* (FP: 78) – *to sladkobolné krvácení z hlubin* (RA: 49) nebo *vibrant streak of blood* (FP: 78) – *jasně červený krvavý pruh* (RA: 49). V překladu této pasáže se však setkáváme také se stylisticky ne zcela vhodným převedením původní myšlenky, například: *she squawked* (FP: 78) – *důrazně si teď stěžovala* (RA: 49), které svým formálním tónem vybočuje ze stylu ukázky, podobně jako sloveso *pohlédl* ve větě *Vytáhl plínu a pak na ni pohlédl (...).* (RA: 49).

6.3.4 Srovnání překladu obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost

Kořánová s Haspeklovou nepřekládají obrazy zachycující ženské tělo a tělesnost zcela přesně a v jejich překladu se dopouštějí významových posunů. V některých případech volí výstižné lexikum, s jehož pomocí vytvářejí přirozeně vyjádřené, jasné obrazy. Na některých místech se však až příliš těsně drží originálu a v jejich překladu se pak vyskytují méně přirozené kolokace. Po stylistické stránce je tedy jejich překlad obrazů zachycujících ženské tělo v některých případech poznamenán neobratným způsobem vyjádření, například: *Kdyby se Norman Rockwell býval někdy pustil do jemné erotiky, mohl by v nás*

najít téma: (...). (DM: 65). Pokud jde o volbu lexika, Kořánová s Haspeklovou ve většině případů zachovávají expresivitu původního vyjádření, například: *I imagined it spreading, (...), cascading down my legs (...).* (DM: 202) – *Představovala jsem si, jak prýští někde hluboko uvnitř mého těla, (...), jak mi stéká po nohou (...).* (DM: 203). Ve srovnání s originálem je však jejich překlad na některých místech příliš formální, což způsobuje, že popisy ženského těla v jejich překladu působí v některých případech knižně, neživotně a méně věrohodně.

Věšínová volí ve svém překladu metodu volnějšího překladu, a tak také při překladu obrazů zachycujících tělo a tělesnost odhlíží od doslovného znění originálu. V češtině pak hledá co nejvhodnější vyjádření popisovaných obrazů, při čemž při volbě lexika přihlíží k celkovému vyznění románu. Při překladu obrazů věnovaných tělesnosti používá výstižné lexikum, které svou expresivitou odpovídá originálu, například: *I'd watch my hands, my knees, the bones shifting under the tight skin, the freckles changing position on the skin with the bones' motion.* (GM: 98) – *Pozorovala jsem své ruce, kolena, kosti, jak se hýbou pod napjatou kůží, pihy, jak se při tom stěhují.* (Věšínová: 54). Po stylistické stránce působí její překlad obrazů zachycujících ženské tělo a různé aspekty tělesnosti z analyzovaných románů nejpřirozeněji.

Žáková překládá obrazy zachycující ženské tělo a tělesnost přesně. Jednotlivé popisy převádí jasně a názorně, používá v nich ve většině případů výstižná pojmenování a tak jako ostatní překladatelky zachovává expresivitu původního výrazu, například: *Wildly, as though they were hurting her, she kicked them off.* (FP: 53) – *Divoce, jako by ji řezaly, je odkopla stranou.* (RA: 35). Nedostatkem jejího překladu jsou některé méně obvyklé kolokace, například: *vytahané tělo* (RA: 35).

6.4 Překlad sexuálních scén

6.4.1 Překlad sexuálních scén u I. Kořánové a M. Haspeklové

Millerová ve svých románech zachycuje sexuální scény otevřeně a beze studu. K jejich popisu používá neformální výrazy z oblasti sexu. V českém kulturním prostředí existují původní díla, v nichž je tak jako v knihách Sue Millerové zobrazena ženská sexualita, český literární jazyk však výrazy, s jejichž pomocí by bylo možné otevřeně popisovat různé aspekty sexuálního života, do jisté míry postrádá, popřípadě jejich používání není v českém literárním jazyce natolik běžné. Překlad sexuálních scén do češtiny proto může být obtížný. Zároveň však může mít pro český literární jazyk značný přínos, neboť, jak

konstatuje Levý (1983): „(...) největší možnost tvůrčího přínosu má překladatel při převádění děl, pro něž v českém literárním vývoji chybí protějšek.“ (Levý 1983: 110). Podívejme se, jak sexuální scény překládaly Kořánová s Haspeklovou.

V následujícím úryvku Millerová zachycuje, jak Anna masturbuje:

„In those mornings I began to touch myself. I felt what was at first a shapeless yearning in my body, and I learned to bring it to life. I would reach between my legs, separate the folds of my flesh. My own saliva on my fingertips would make me wet; and I came. I came again and again in those mornings, by myself, with my thoughts all my own.“ (GM: 98) - *„Tehdy jsem se začala hladit. Naučila jsem se přivádět k životu to, co se ve mně nejprve skrývalo jako nezřetelné toužení. Dospěla jsem vždy až dolů mezi nohy a rozhrnula ty měkké záhyby. Zvlhčovala jsem se slinami na konečcích prstů a pak to vždycky najednou přišlo, třeba i několikrát po sobě, znovu a znovu, zatímco já byla pohroužená jen a jen do sebe, do svých vlastních myšlenek.“* (DM: 122)

Zaměříme se nejprve na to, jak se překladatelky vypořádaly s překladem sexuálního lexika. Výraz *I came* (GM: 98) označující, že Anna dosáhla orgasmu, převádějí jako *pak to (...) přišlo* (DM: 122). Využívají tak v češtině vcelku běžného označení pro orgasmus *to*, které je však neurčité a nejednoznačné a v závislosti na kontextu se může vztahovat k odlišným jevům, jež jsou v českém prostředí někdy považovány za tabu. Navíc syntax v *pak to (...) přišlo* mírně potlačuje aktivní podíl Anny na dosažení orgasmu, o němž hrdinka v originálu vypráví v 1. osobě. Český překlad vyvolává dojem, že je Anna zasažena něčím, co nemůže ovlivnit, zatímco anglické *I came* zahrnuje větší aktivitu, angažovanost na straně subjektu, podtrženou následujícím rozvíjejícím větným členem *by myself*. V překladu tak Annina pasivita ve vztahu k sexuálnímu prožitku nezapadá do celkového vyznění románu.

Kořánová s Haspeklovou dále nepřesně překládají spojení *shapeless yearning* (GM: 98) - *nezřetelné toužení* (DM: 122). Přívlastek *nezřetelné* však není přímým ekvivalentem výrazu *shapeless* a v překladu čtenáře zavádí, neboť se vztahuje spíše k intenzitě, výraznosti pocitu, který Anna cítila, než k jeho počáteční neurčitosti. Samotné toužení, jež Anna pociťovala, se tímto výrazem oslabuje. Vhodnějším řešením by proto mohl být přívlastek *neurčité*. Naopak výstižně a obratně působí překlad spojení *separate the folds of my flesh* (GM: 98) - *rozhrnula ty měkké záhyby* (DM: 122).

Na několika místech překladatelky převádějí původní spojení explicitněji nebo jej rozšiřují, například: *what was at first a shapeless yearning in my body* (GM: 98) - *to, co se ve mně nejprve skrývalo jako nezřetelné toužení* (DM: 122). Sloveso *to be* zde překládají sémanticky plnějším *skrývat se*, což velmi dobře konvenuje s obrazem dříve skrytého citění, které se nyní nově probouzí. Původní vyjádření překladatelky rozšiřují, když *and I*

came (GM: 98) překládají jako *a pak to vždycky najednou přišlo* (DM: 122) a následně *I came again and again* (GM: 98) jako *třeba i několikrát po sobě, znovu a znovu* (DM: 122). Annin prožitek v druhém případě činí intenzivním, a tak do jisté míry kompenzují použití neurčitěho označení *to* pro označení orgasmu a částečné potlačení Anniny aktivní účasti na dosažení orgasmu.

Sexuální zážitek je líčen také v následujícím úryvku:

„But with Brian, I felt as absurd as Cecile felt by herself. He would lie next to me, his face buried between my legs, licking and licking; and I would stare at his swollen cock inches from my face, his brownish hairy balls, knowing that simple politeness, if nothing else, required that I take him in my mouth, but feeling no impulse to do it. Occasionally I came with him, a sudden small convulsion that took me by surprise; but for the most part, I was neutral towards the whole enterprise. And I never even registered an inclination to touch myself, to work towards anything like sexual fulfillment.“ (GM: 100) – „Milování s Brianem mi připadalo stejně absurdní, jako když si to Cecile zkoušela udělat sama. Ležel vedle, s hlavou zaborenou mezi mýma nohama, a lízal mě. Já jsem zatím mohla zblízka zkoumat jeho hnědavé koule a zbytnělý úd, a měla jsem pocit, že když už pro nic jiného, alespoň ze zdvořilosti bych si ho měla vzít do úst. Žádný impuls jsem k tomu však sama necítila. Občas jsem s ním měla i něco jako orgasmus, takovou kratičkou křeč, která mě spíš trochu zaskočila. Ve většině případů jsem ale během celé té záležitosti zůstávala netečná a nikdy jsem ani nepocítila chuť uspokojit se sama.“ (DM: 124)

Kořánová s Haspeklovou byly v přístupu k sexuálním výrazům opatrné. Spojení *swollen cock* (GM: 100) převádějí do češtiny jako *zbytnělý úd* (DM: 124). Přívlastek *zbytnělý* působí v této kolokaci přirozeně a je vcelku zdařilým řešením, nicméně výraz *úd* je ve srovnání s anglickým *cock* formálnější. Jako z hlediska expresivity neutrální pojmenování penisu postrádá jemný nádech vulgarity, jež v sobě nese anglický výraz. Příliš formálně v daném kontextu působí také spojení *vzít do úst* (DM: 124). Překladatelky tak text ochuzují o jeho původně neformální tón a nesnaží se nalézt originálu odpovídající lexikální polohu. Styl úryvku tím nivelizují, zřejmě s ohledem na českého čtenáře, který snad podle jejich předpokladu není na otevřenost a použití neformálních výrazů při popisu sexuálních scén zvyklý. Pokud však budeme tuto otevřenost považovat za jeden z významných rysů autorčiny poetiky a ten budeme nahlížet v kontextu Annina sexuálního probouzení a osvobozování se a v kontextu toho, jak otevřeně se snaží prezentovat sex před Molly, zdá se vhodnější použít také v češtině výrazy méně formální.

Při překladu spojení *his hairy brownish balls* (GM: 100) překladatelky z neznámého důvodu, snad z nepozornosti či studu (který by však odporoval úsilí Millerové o otevřené zachycení sexuálních scén), vypouštějí přívlastek *hairy* a převádějí celé spojení jako *jeho hnědavé koule* (DM: 124). Výraz *koule* se jeví jako vhodný ekvivalent lehce vulgárního výrazu *balls*, i když jeho výskyt v sousedství spisovného výrazu *úd* vede ke stylistické

nejednotnosti úryvku. Výraz *I came* (GM: 100) je převeden do češtiny jako *jsem s ním měla něco jako orgasmus* (DM: 124) - překladatelky zde tedy opět sahají po neutrálním, spisovném způsobu vyjádření. Spojení *něco jako orgasmus* je však neurčité, méně jednoznačné než v originálu a dosažení orgasmu se jeho použitím relativizuje. K popisu pohlavního aktu mezi Annou a Brianem slouží v originálu také sloveso *lick* ve větě *He would lie next to me, his face buried between my legs, licking and licking; (...)*. (GM: 100). Jeho opakování je významotvorné, neboť jím Millerová naznačuje, jak mechanicky a neosobně vnímala Anna sexuální chování svého bývalého manžela. V překladu Kořánové a Haspeklové *Ležel vedle, s hlavou zabořenou mezi mýma nohama, a lízal mě*. (DM: 124) však není opakování slovesa zachováno, a tak se tento aspekt ztrácí. Překladatelky navíc do věty doplňují zájmeno *mě*, čímž jednak činí celý akt přeci jen intimnějším, jednak poněkud znejasňují Brianovo chování, protože spojení *lízat někoho* nemusí nutně označovat orální sex. Jejich vyjádření sexuálního aktu je tedy ve srovnání s originálem opět méně jednoznačné. K nejasnosti obrazu dále přispívá vypuštění zájmen *me*, neboť spojení *ležel vedle* může vyvolat v mysli čtenáře zavádějící představy. Koheze textu je tím oslabena a celý popis této sexuální scény působí ve srovnání s originálem méně přesvědčivě.

Velmi dobře je v překladu zachována expresivita spojení *his face buried between my legs* (GM: 100), převedeného do češtiny jako *s hlavou zabořenou mezi mýma nohama* (DM: 124). Ve srovnání s originálem překladatelky v tomto případě rozmělnují sevřenost výrazu, když do textu překladu vnášejí předložku *s*. Zdařilý je také převod spojení *the whole enterprise* (GM: 100) jako *v celé záležitosti* (DM: 124), neboť zachovává chladnost a formálnost původního vyjádření a reflektuje Anninu citovou neangažovanost v pohlavním životě s Brianem. Velmi přirozeně působí v daném kontextu také výraz *netečná*, jímž překladatelky v téže větě převádějí přívlastek *neutral*.

Navzdory tendenci používat v češtině explicitnější vyjádření však Kořánová s Haspeklovou v poslední větě tohoto úryvku redukuje v originálu širší a jemně odstíněné vyjádření *an inclination to touch myself, to work towards anything like sexual fulfillment* (GM: 100) na *a nikdy jsem ani nepocítila chuť uspokojit se sama* (DM: 124). V překladu tak nezachovávají jeden z charakteristických rysů autorčina stylu - užívání několikanásobných větných členů označujících často velmi blízké, jen jemně odlišené jevy. České vyjádření proto působí ve srovnání s originálem stroze a ochuzuje překlad o část prostoru, který Anna ve své zповědi věnovala svým sexuálním prožitkům.

Následující úryvek zachycuje milování mezi Annou a Leem:

„Nor did I come the first night with Leo. It was too quick. I was too drunk. But I had felt a charge, almost like fear, around him that made me think I could, just as I'd felt I could dance if he'd teach me. When we had danced and I lost myself – in him, in the music, in the shapes on the wall – I was also intensely aware of myself physically. I felt as though my pelvic bones got heavier, shifted somehow. And when he had pushed into me on the mattress, I was wet, though I hadn't known I would be. His warm slide in and out felt not like the intrusion it had always been with Brian, but like something that was already part of me. I hadn't had any sense of wanting him to finish: I'd reached and pushed against him to feel more. Leo cried out something when he came, and I wanted to cry out too, so bitterly was I disappointed at being left behind.“ (GM: 128) - „Neměla jsem to ani tu první noc s Leem. Byl na mě moc rychlý a já byla příliš opilá. Ale vyzařovala z něho síla, z které šel až strach, a to mě přivedlo na myšlenku, že bych se pod jeho vedením opravdu dokázala naučit tancovat. Při tanci jsem se pak v Leovi, v hudbě i v obrysech na zdi ztratila, ale zároveň jsem si silně uvědomovala svou tělesnost. Pánev mi ztěžkla, celá se nějak posunula. A když do mě na matraci vnikl, byla jsem proti očekávání krásně vlhká. Ten hřejivý klouzavý pohyb mi nepřipadal, jako by se do mě Leo vetřel, jak jsem to cítila s Brianem, ale jako něco, co se stalo součástí mě samé. Nechtěla jsem, aby to měl dřív než já. Opětovala jsem jeho pohyby, abych ho cítila víc. Když byl hotov, něco vykřikl a i mně se chtělo vykřiknout, tak hořce jsem byla zklamaná, že mě předběhl.“ (DM: 158)

V textu originálu se několikrát setkáváme s výrazem *to come* označujícím Annin či Leův orgasmus. Překladatelky jej do češtiny převádějí pomocí různých výrazů, vždy však volí konvenční označení. V prvním případě je *Nor did I come (...)*. (GM: 128) převedeno jako *Neměla jsem to s ním (...)*. (DM: 158), tedy pomocí zájmena *to*, k němuž má subjekt aktivní vztah. U Leova orgasmu se překladatelky rozhodly pro odlišné řešení, když *when he came* (GM: 128) převedly do češtiny nepřiliš vynalézavě a hyperspisovně jmenným tvarem jako *Když byl hotov, (...)*. (DM: 158). Popis pohlavního aktu je proto formálnější, získává nádech knižnosti a působí méně autenticky. Takovéto řešení překladatelky zvolily zřejmě proto, aby neopakovaly spojení *mít to*, které použily v překladu předchozí věty: *I hadn't had any sense of wanting him to finish: (...)*. (GM: 128) - *Nechtěla jsem, aby to měl dřív než já*. (DM: 158). V tomto případě tedy významově široké sloveso *finish* převedly konkrétněji, avšak pomocí relativně nejednoznačného spojení *mít to*. V překladu této věty navíc vidíme tendenci, jež se projevuje v překladu celého textu, totiž vypouštět a nezohledňovat v překladu slovesa smyslového vnímání jako *feel* či *have a sense*. Sloveso *feel* se v originále dále objevuje ve větě *I felt as though my pelvic bones got heavier (...)*. (GM: 128). - *Pánev mi ztěžkla (...)*. (DM: 158). Kořánová s Haspeklovou jej ve svém překladu opět vypouštějí. Slovesa percepce však mají v románu své neopominutelné místo, neboť Millerová jejich prostřednictvím explicitně vyjadřuje, že se jedná o Anniny pocity a vjemy, a tak překladatelky jejich vypuštěním text ochuzují. V překladu věty *But I had felt a charge, almost like fear, (...)*. (GM: 128) - *Ale vyzařovala z něho síla, z které šel až strach,*

(...). (DM: 158). Anna ve srovnání s originálem nevystupuje jako cítící, vnímající subjekt, nýbrž jako objekt zasažený Leovým charismatem. V překladu pokračování tohoto souvětí se překladatelky dopouštějí významového posunu, neboť zcela vypouštějí jádro výpovědi *I could* a vytvářejí v překladu nesprávný dojem, že Anna v této chvíli uvažovala pouze o tanci. Vzhledem k tomu, jak důležitá je v románu *The Good Mother* skutečnost, že s Leem Anna byla schopná dosáhnout sexuálního naplnění, jeví se tento posun jako významný. Navíc překlad spojení *that made me think* (GM: 128) jako *což mě přivedlo na myšlenku* (DM: 158) působí jako projev chladné intelektuální analýzy nesrovnatelné se smyslovými impulsy, které v tuto chvíli Annu vedly.

V překladu tohoto úryvku Kořánová s Haspeklovou používají transpozici (Newmark 1988: 85). Vedlejší věty originálu několikrát překládají do češtiny pomocí jmenného spojení, například: (...) *if he'd teach me* (...). (GM: 128) – (...) *pod jeho vedením* (...). (DM: 158) nebo (...) *though I hadn't known I would be* (...). (GM: 128) – (...) *proti očekávání* (...). (DM: 158). V druhém případě působí překladatelské řešení pomocí nevětného spojení nepřiliš zdařile, neboť svou jmenností a formálností připomíná úřední, neosobní styl. Naopak výraz *intrusion* ve větě (...) *felt not like the intrusion*, je vhodně převedeno do češtiny pomocí vedlejší věty jako (...) *mi nepřipadal, jako by se do mě Leo vetřel*. (DM: 158). Zvolené řešení zní v češtině velmi přirozeně.

Podívejme se na překlad ještě jedné sexuální scény:

„I closed my eyes and he pulled away from me slightly to touch my pubic hair. His wet penis slid out of me and lay heavy and warm against the inside of my leg. “And this wonderful golden stuff. And inside.” His fingers touched me, slid a little inside me, then up and down. I felt lost in his whispery voice, as though I were being given shape and color by him. Somewhere I heard my irregular breath click in my throat. He swung his body over me again, his cock pushed into me easily. For a while he kept talking, kept whispering to me about my body, what it looked like, how it felt. His voice deepened when he whispered, and its deepness was like a musical vibration I felt as well as heard. I moved with him, against him, and looked up at him when he rose above me again. When he came he cried out, “Oh sweet, sweet, sweet. Oh my sweet, sweet.” For a moment I felt lost in his lostness; then abruptly another part of me, the part that insisted on my not giving myself up, took over again.” (GM: 132) – „Zavřela jsem oči a on se ode mě lehce odtáhl, aby se mohl dotýkat chloupků na přirození. Jeho úd ze mě vyklouzl a ležel těžký a teplý u vnitřní strany mé nohy. „A tenhle úžasný zlatý trávníček. A jeskyňku.“ Laskal mě prsty, maličko jimi do mě vklouzl a dráždil mě. Ztrácela jsem se v jeho šepotu, měla jsem pocit, jako kdyby mě obdarovával tvarem a barvou. Pak se na mě znovu snesl. Jeho úd do mě pronikl docela snadno. Ještě chvíli mi povídal. Šeptal mi o mém těle, jak vypadá, jak ho vnímá. Když šeptal, měl hluboký hlas a ta hloubka byla jako vibrace hudby, kterou jsem stejně dobře cítila jako slyšela. Pohybovala jsem se s ním a jemu vstříc a vzhledla k němu, když se nade mnou znovu napřímil. Při vyvrcholení křičel: „Ach, má, má, má... Ach ty má, má.“ Na chvíli jsem se ztratila v jeho ztracení; pak náhle převládlo jiné moje já, které trvalo na tom, abych se nevzdávala.“ (DM: 163)

Popis této scény působí v originálu přirozeně, je otevřený, nikoli však obscénní. Millerová dosáhla tohoto účinku použitím přirozeného lexika, s jehož pomocí vytvořila jasné, dobře představitelné obrazy. V překladu Kořánové s Haspeklovou však tato scéna působí méně přirozeně. Místy je popis poněkud technický, celkově pak nedostatečně přesný a stylisticky nevyvážený. Pokud jde o popis a pojmenování pohlavních orgánů, působí hned v první větě překladu nejasně převod spojení *to touch my pubic hair* (GM: 132) - (...), *aby se mohl dotýkat chloupků na přirození*. (DM: 163), kde při vynechání přivlastňovacího zájmena v češtině není zcela jasné, že se Leo chtěl dotýkat Anniných chloupků. Jiná možnost, totiž že by se dotýkal svých chloupků, snad působí směšně, přesto se také nabízí. Jasnost úryvku je tím v češtině mírně oslabena, čemuž by se dalo snadno předejít použitím přivlastňovacího zájmena také v češtině - *aby se mohl dotýkat chloupků na mém přirození*. Samotný výraz *přirození* působí technicky a formálně. Formálnost překladu je dále posílena použitím slova *úd*, které se objevuje v překladu tohoto úryvku ve dvou případech - poprvé v převodu spojení *His wet penis* (...). (GM: 132), - *Jeho úd* (...). (DM: 163) (Je otázkou, proč překladatelky vypustily ve svém překladu přívlastek *wet*. Snad z nepozornosti, kvůli níž zřejmě opominuly přeložit také jednu z následujících vět originálu. Možná byl důvodem jejich stud, který však nekonvenuje s otevřeností Millerové při popisu sexuálních scén, ani s tím, že sexuální revoluce v USA přinesla relativní uvolněnost žen při sdělování podrobností sexuálního aktu.). Podruhé je neutrální výraz *úd* použit jako překladový ekvivalent anglického *cock* ve spojení *his cock* (GM: 132) – *Jeho úd* (...). (DM: 163). Styl překladu je tím ochuzen o původně neformální tón a otevřenost Millerové při popisu sexuálních scén, která se projevuje také ve volbě neformálního lexika, je nivelizována.

Příliš konkrétně a technicky působí spojení *u vnitřní strany mé nohy* (DM: 163). V tomto případě snižuje přirozenost vyjádření přílišná vázanost překladu na originál – zvolené vyjádření je sice věcně správné, ale postrádá nenucenost stylu originálu. Podobně je tomu i u překladu vedlejší věty *When he came* (...). (GM: 132) - *Při vyvrcholení* (...). (DM: 163). Překladatelky zde volily transpozici (Newmark 1988: 85) a vedlejší větu překládají jmenným spojením. Výsledné řešení jen posiluje formálnost českého překladu. Kořánová s Haspeklovou se rozhodly pro toto řešení snad proto, aby mohly následně použít sloveso v nedokonavém vidu *křičel* namísto dokonavého *vykřikl*. Zřejmě je k tomu vedl fakt, že Leův výkřik byl delší. Domníváme se však, že by jednorázovost zahrnutá ve tvaru *vykřikl* posílila koherenci překladu, neboť by lépe odpovídala povaze náhlého, jednorázového

vyvrcholení při orgasmu. Jako ne zcela zdařilý se jeví také převod spojení *He swung his body over me again, (...)*. (GM: 132) - *Pak se na mě znovu snesl.* (DM: 163). Sloveso *snést* se totiž může vyvolávat konotaci božstva, jež se snáší na svou milenkou, aby ji oblažilo svou plodivou silou, kterou český čtenář možná bude mít spojenou s jednáním Dia v Petiškových *Řeckých bájích a pověstech*. Popisovaná scéna v češtině působí pateticky, zatímco v originálu je civilní.

V závěru úryvku překladatelky opět vypouštějí sloveso *feel* v překladu věty *I felt lost in his lostness* (GM: 132) - *jsem se ztratila v jeho ztracení* (DM: 163), čímž oslabují explicitní vyjádření aktivní účasti Anny jako cítícího subjektu. Zřejmě z nepozornosti pak zcela opomíjejí větu *Somewhere I heard my irregular breath click in my throat.* (GM: 132).

Zastavme se nyní u překladu výrazů v Leově přímé řeči. Leo tu říká Anně, jak se mu líbí její ochlupení a genitálie. Nazývá je vcelku civilně *golden stuff* a *inside*, používá tedy běžné výrazy nezatížené konotacemi či výraznou expresivitou. Expresivitu vyjádření dodává přívlastek *wonderful*. Původní vyjádření je intimní, nicméně nijak obscénní či lascivní. Český překlad *úžasný zlatý trávníček* a *jeskyňka* působí méně přirozeně a je expresivnější. Překladatelky tu používají zdobněliny spadající spíše do oblasti dětské řeči (stejně jako následně použitá zdobnělina *maličko*). Jejich využití v tomto kontextu působí nepřirozeně, výraz *jeskyňka* pak může vyvolávat dojem lascivnosti nebo snad vykouzlí na tvářích čtenářů úsměv nad jemnou dětinskostí roztouženého milovníka, což však nebyl autorčin záměr. Kořánová s Haspeklovou se zde zřejmě snažily bojovat s jistou omezeností českého literárního slovníku v oblasti sexu, a je proto třeba jejich pokus ocenit. Nicméně výsledek nevyvolá u českých čtenářů adekvátní účinek.

6.4.2 Překlad sexuálních scén u E. Věšíkové

Věšíková nesklouzává k doslovnosti. Odhlíží od doslovného znění originálu a hledá výstižné vyjádření daného obrazu v češtině, například v překladu líčení toho, jak Anna masturbuje:

„In those mornings I began to touch myself. I felt what was at first a shapeless yearning in my body, and I learned to bring it to life. I would reach between my legs, separate the folds of my flesh. My own saliva on my fingertips would make me wet; and I came. I came again and again in those mornings, by myself, with my thoughts all my own.“ (GM: 98) – *„Tehdy jsem se začala hladit. Nejdřív přišlo neurčité roztoužení, které jsem cítila v celém těle. Potom jsem se naučila, jak z něj rozdmýchat tu krásně určitou touhu. Mé ruce vždycky doputovaly až mezi nohy, tam si rozhrnuly všechny ty měkké záhyby, pak mě nasliněné konečky mých prstů vevnitř provlhlily a pak už jsem byla najednou hotová. Během*

takového rána jsem to měla několikrát po sobě, svou vlastní soukromou slast a své myšlenky, všechno jen a jen moje.“ (Věšínová: 54)

Věšínová v překladu této pasáže vytváří jasné obrazy, jejichž vyjádření působí v češtině přirozeně, například: *the folds of my flesh* (GM: 98) - *všechny ty měkké záhyby* (Věšínová: 54). Ve větě *I came again and again in those mornings, by myself, with my thoughts all my own.* (GM: 98) - *Během takového rána jsem to měla několikrát po sobě, svou vlastní soukromou slast a své myšlenky, všechno jen a jen moje.* (Věšínová: 54) převádí *again and again* méně konkrétním *několikrát po sobě*, částečné oslabení intenzity výpovědi však následně kompenzuje v závěru této věty opakováním příslovce *jen*. Ve srovnání s originálem je překlad Věšínové na některých místech slovesnější – překladatelka několikrát převádí jmennou vazbu pomocí plně predikátové propozice, například: *in my body* (GM: 98) - *(...), které jsem cítila v celém těle.* (Věšínová: 54).

Pokud jde o výrazy z oblasti sexu, Věšínová v překladu tohoto úryvku volí běžná označení a jazyk používaný k vylíčení pohlavního aktu neposouvá směrem k větší otevřenosti a uvolněnosti. Spojení *I came* překládá jednak jako *pak už jsem byla najednou hotová* (Věšínová: 54), jednak *jsem to měla* (Věšínová: 54). V obou případech tedy volí relativně implicitní způsob vyjádření, který působí ve srovnání s originálem cudněji. Jinak se překlad vyznačuje přesnou volbou lexika, jež zachovává expresivitu originálu, například: *shapeless yearning* (GM: 98) - *neurčité roztoužení* (Věšínová: 54) nebo *bring it to life* (GM: 98) – *rozdmýchat* (Věšínová: 54).

V následujícím úryvku je zachycen sexuální život Anny s jejím bývalým manželem Brianem:

„But with Brian, I felt as absurd as Cecile felt by herself. He would lie next to me, his face buried between my legs, licking and licking; and I would stare at his swollen cock inches from my face, his brownish hairy balls, knowing that simple politeness, if nothing else, required that I take him in my mouth, but feeling no impulse to do it. Occasionally I came with him, a sudden small convulsion that took me by surprise; but for the most part, I was neutral towards the whole enterprise. And I never even registered an inclination to touch myself, to work towards anything like sexual fulfillment.“ (GM: 100) - *„A s Brianem jsem si připadala asi stejně absurdně jako Cecile, když to dělala sama se sebou. Leželi jsme těsně u sebe, on hlavu zabořenou mezi mýma nohama a lízal a lízal a já koukala na jeho tmavé chlupaté koule, na jeho naběhlé přirození, a jak jsem ho měla těsně u pusy, věděla jsem, že aspoň čistě ze zdvořilosti bych si ho tam měla dát – žádný jiný impuls jsem totiž necítila. Čas od času jsem i já měla orgasmus, takovou malou chvilkovou křeč, která mě zaskočila, ale většinou mě celá ta záležitost nijak nezaujala. A hladit se sama, sama usilovat o něco takového jako sexuální ukojení, to byly potřeby mně cizí, ty jsem u sebe nepozorovala ani v náznaku.“* (Věšínová: 55)

Také v překladu této sexuální scény Věšíňová vytváří jasný, snadno představitelný obraz a zachovává civilní způsob vyjádření i původní délku souvětí, což způsobuje, že styl úryvku působí velmi plynule a vzbuzuje dojem autentické osobní výpovědi. Ve svém překladu Věšíňová zohledňuje výskyt slovesa *feel*, například: *I felt as absurd (...)*. (GM: 100) - *Jsem si připadala stejně absurdně (...)*. (Věšíňová: 55) nebo (...) *feeling no impulse to do it*. (GM: 100) jako (...) *žádný jiný impuls jsem totiž necítila*. (Věšíňová: 55).

Při překladu sexuálních výrazů se překladatelka většinou rozhoduje pro formální výrazy, a to i při převodu výrazů, jež jsou v originále neformální a mírně vulgární. Spojení *his swollen cock* (GM: 100) překládá jako *naběhlé přirození* (Věšíňová: 55) - anglický neformální výraz *cock* tedy převádí do češtiny pomocí spisovného, formálního výrazu *přirození*. Spojení *brownish hairy balls* (GM: 100) pak překládá jako *tmavé chlupaté koule* (Věšíňová: 55). V tomto případě tedy zachovává neformálnost i mírnou vulgaritu původního vyjádření, když používá označení *koule*, které je v tomto kontextu relativně běžné. Konstatování, že Anna měla orgasmus - *I came* (GM: 100) – Věšíňová překládá spojením *i já měla orgasmus* (Věšíňová: 55), které dosažení orgasmu vyjadřuje explicitně. V případě Ceciliny masturbace používá, v souladu s originálem, implicitní způsob vyjádření: *když to dělala sama se sebou* (Věšíňová: 55).

Při popisu orálního sexu Millerová používá sloveso *to lick*, jehož opakování má v úryvku svůj význam. Autorka jím naznačuje, že Anna vnímala Brianovu snahu jako mechanickou, rutinně se opakující činnost. Překladatelka v českém textu český ekvivalent tohoto slovesa také opakuje, čímž dosahuje odpovídajícího účinku. Annu nechávalo Brianovo snažení chladnou, což se odráží také ve volbě spíše formálního, citově nezabarveného lexika ve větě *I was neutral towards the whole enterprise*. (GM: 100), kdy samostatný pohlavní akt Anna označuje neosobním spojením *the whole enterprise* (GM: 100). Věšíňová ve svém překladu většinou mě celá záležitost nijak nezaujala (Věšíňová: 55) zachovává formálnost původního vyjádření, čímž dobře vystihuje Anninu citovou neangažovanost v sexuálním životě s Brianem. V převodu věty *He would lie next to me, his face buried between my legs, (...)*. (GM: 100) překladatelka volí výstižné lexikum, jímž evokuje jasný obraz toho, jak spolu Anna s Brianem souložili. Její vyjádření působí přirozeně a obraz celého aktu je snadno představitelný. Věšíňová zároveň přesně zachovává sevřenost vyjádření ve větě *He would lie next to me, his face buried between my legs, (...)*. (GM: 100) - *Leželi jsme těsně u sebe, on hlavu zabořenou mezi mýma nohama (...)*. (Věšíňová: 55). V této větě zachovává také expresivitu výrazu, když spojení *buried between my legs* (GM: 100) překládá jako *zabořenou mezi mýma nohama* (Věšíňová: 55). Kombinací expresivních prvků s citově

chladným označením sexuálního aktu a jeho částí překladatelka dosahuje mírné ironie, která je přítomná také v originálu.

V závěru úryvku překladatelka rozšiřuje původní vyjádření, když větu *I never even registered an inclination to touch myself, to work towards anything like sexual fulfillment*. (GM: 100) překládá pomocí dvou vět jako *A hladit se sama, sama usilovat o něco takového jako sexuální ukojení, to byly potřeby mně cizí, ty jsem u sebe nepozorovala ani v náznaku*. (Věšínová: 55), zřejmě proto, aby podtrhla, že Anně byl plný sexuální prožitek zcela neznámý. Vzhledem k tomu, že Annina pasivita v sexuálním životě před setkáním s Leem má v ideové výstavbě románu své důležité místo, jeví se toto řešení jako opodstatněné. Věšínová navíc využívá ke zdůraznění skutečnosti, že Anna nepociťovala žádné sexuální puzení, specificky českého jazykového prostředku, totiž samostného větného členu.

6.4.3 Překlad sexuálních scén u V. Žákové

V románu *Family Pictures* nalezneme méně souvislých popisů sexuálních scén, sexuální tematika a výrazy z oblasti sexu však prostupují celým románem. Žáková se při jejich převodu snaží zachovat jejich původní tón. Neformální výrazy, směřující v originálu někdy k vulgaritě až obscénnosti, většinou převádí obdobně neformálními výrazy, například:

„He had fucked her in ways he'd never even wanted to fuck anyone.“ (FP: 220) - „Šoustal ji způsobem, jakým nikdy nikoho předtím šoustat netoužil.“ (RA: 132),
„He wanted to fuck her, to hit her; he felt a deep excitement in this thrashy drama.“ (FP: 221) - „Chtěl ji omrdat, uhodit; to kýčovitě drama jej hluboce vzrušovalo.“ (RA: 133)

Těchto až obscénně působících výrazů Millerová užívá pro popis sexuálního vztahu mezi Davidem a jeho milenkou Charlotte. Výrazy *šoustat* a *omrdat* dodávají jejich vztahu nádech skandálnosti a divokosti, což plně odpovídá tomu, jak tento vztah vnímal David, a tak se Žákové podařilo vyvolat ve svém překladu adekvátní účín.

V případech, kdy je k označení sexuálního styku v originále použito neutrálního lexika, volí neutrální, spíše formální lexikum také Žáková, například:

„She said she'd been at a party, she'd smoked too much, drunk too much. That she'd gone into a back bedroom and had sex with several people-(...).“ (FP: 221) - „Řekla mu, že byla na večírku, že příliš kouřila a pila, že pak šla dozadu do ložnice a měla styk s několika muži – (...).“ (RA: 133)

Neformální výraz *cock* Žáková převádí do češtiny pomocí spíše formálního výrazu *penis*. Překlad tak ve srovnání s originálem posunuje směrem k větší formálnosti, například:

„She drew his cock limp, and erect.“ (FP: 280) - „Namalovala jeho penis splhlý i ztopořený.“ (RA: 169), „The last time, he pulled his cock out of her when he'd finished (...).“ (FP: 280) - „Při poslední souloži z ní vytáhl penis, když se udělal, (...).“ (RA: 169)

Výraz *soulož* však posiluje formální tón překladu této pasáže, z něhož mírně vybočuje neformální spojení *udělat se*. Z hlediska ne/formálnosti vyjádření je proto překlad sexuální tematiky v tomto případě poněkud nevyrovnaný.

Podrobněji je v knize popsán sexuální vztah dospívající Niny s Philipem:

„They made love perhaps only a dozen times in all, but each time it was for hours, over and over. (...). They made love until the sheet was soaking wet, until Nina was swollen nearly shut, until her legs shook when she stood up and her mouth was puffy and raw inside.

Nina was eager for instructions, desperate to please him more than anyone ever had. “What haven’t you done?” she would ask. “What would you like?” She never came, but that wasn’t the point. The point was to make him yearn for her, to do whatever he wanted so he’d love her. She had chosen him, and it was inconceivable to her that he didn’t love her, wasn’t going to love her—that she couldn’t make this happen.

He wanted to please her too. He spent what seemed like hours lying between her legs, licking, playing with her gently. It was a revelation to Nina to be looked at, to be desired there too. To see that doing these things—pushing his fingers into her, into her ass, moving his face slowly on her—were things he liked, were things that made him hard again; but still she didn’t come. She was always thinking too much about making him want her, about getting the power over him she had let him have over her.

Once, he washed her before she left, so she wouldn’t smell “like a come factory,” he said. And as she bent this way and that, opening herself to the warm cloth, to his stroking, she could see that he was getting hard again; and she knelt down and sucked him for the little juice left. When she was done, he lifted the washcloth—it was cool now—and gently stroked her mouth too.“ (FP: 320) - „Milovali se celkem asi tak desetkrát, ale pokaždé to trvalo hodiny, znovu a znovu. Pokaždé si slibovali, že to bude jen jednou, jedenkrát. Pak že teď už naposled, pak jen ještě jednou. Milovali se, až byly peřiny promočené, až Nina natekla tak, že to skoro nešlo, až se jí třáslы nohy, když se postavila a ústa měla odulá a uvnitř ji páliło.

Nina chtěla slyšet, co má dělat, zoufale se ho snažila uspokojit mnohem víc, než kdokoliv předtím. “Co jsi ještě nedělal?” ptala se. “Co bys chtěl?” Nikdy neměla orgasmus, ale o to nešlo. Šlo o to, aby po ní toužil, a ona byla ochotna udělat cokoli, jen aby ji miloval. Vybrala si ho a bylo pro ni nepředstavitelné, že on ji nemiluje, nebude ji milovat – že toho nemůže dosáhnout.

On ji chtěl také uspokojit. Trávil něco jako hodiny vleže mezi jejíma nohama a lízal ji a něžně si s ní hrál. Pro Ninu to byl objev, že se na ni chce dívat, že po ní touží i na tomto místě. Viděla, že jsou to věci – když ji dráždil prsty v pochvě, v konečníku, když ji pomalu lízal – , které dělá rád, že ho to vzrušuje, až se mu penis znovu postavil; ale přesto se neudělala. Vždycky příliš myslela na to, jak ho přimět, aby ji chtěl, aby nad ním získala tu moc, kterou mu ona dala nad sebou.

Jednou ji před odchodem umyl, aby to z ní nečpělo jako z “továrny na orgasmy“, jak se vyjádřil. A jak se nakláněla na jednu a druhou stranu, otevírajíc se teplé žínce a jeho laskání, všimla si, že mu zase stojí; a tak si klekla a vysála z něho ještě tu trochu šzávy [sic], co zbyla. Když skončila, zvedl žínku – která byla teď studená – a jemně ji oťřel také ústa.“ (RA: 193)

Žáková tuto pasáž překládá poměrně přesně. Pro sexuální výrazy většinou nachází ekvivalent, který svou mírou formálnosti odpovídá originálu. Z hlediska expresivity neutrální spojení *make love* převádí do češtiny pomocí odpovídajícího českého výrazu *milovat se*, například: They made love perhaps only a dozen times in all, (...). (FP: 320) – Milovali se celkem asi tak desetkrát (...). (RA: 193), They made love until the sheet was soaking wet, (...). (FP: 320) – Milovali se, až byly peřiny promočené, (...). (RA: 193). Dále je pohlavní styk v překladu označen pomocí zájmena *to* v převodu věty (...) *until Nina was swollen nearly shut* (...). (FP: 320) – (...), až Nina natekla tak, že to skoro nešlo, (...). (RA: 193). Anglický výraz *to come* pro dosažení orgasmu Žáková převádí do češtiny jednak pomocí neutrálního spojení *mit orgasmus* v překladu věty *She never came*, (...). (FP: 320) – *Nikdy neměla orgasmus*, (...). (RA: 193), jednak expresivnějším neformálním výrazem *udělat se* v překladu věty: (...); *ale přesto se neudělala*. (RA: 193). Překladatelka dále používá výraz *orgasmus* v překladu spojení „like a *come factory*“ (FP: 320) – „továrna na *orgasmy*“ (RA: 193) ve větě *Once, he washed her before she left, so she wouldn't smell „like a come factory“*, (...). (RA: 193). Vzhledem k významu věty, v níž se toto spojení objevuje, by však působilo koherentněji přeložit jej jako „továrna na *sperma*“.

Obecnější, mírně neformální způsob vyjádření Žáková v několika případech nahrazuje konkrétními termíny, například: *pushing his fingers into her, into her ass* (FP: 320) – *když ji dráždil prsty v pochvě, v konečníku* (RA: 193). Popis tak působí poněkud technicky. Méně formálně je převedeno spojení *made him hard again* (FP: 320) – *se mu penis znovu postavil* (RA: 193) - v tomto případě český překlad dobře odráží otevřenost popisu pohlavního styku Niny s Philipem. Pokud jde o zachování expresivity tohoto úryvku, překladatelka ji v několika případech mírně oslabuje, například v převodu spojení *was eager for instructions* (FP: 320) – *chtěla slyšet, co má dělat* (RA: 193), jinde ji naopak mírně zesiluje, například *so she wouldn't smell* (FP: 320) – *aby to z ní nečpělo* (RA: 193).

Na některých místech se v překladu této pasáže setkáváme s nepřírozenými, neobratnými formulacemi, které narušují styl úryvku. Podívejme se na několik příkladů: *They made love perhaps only a dozen times in all*, (...). (FP: 320) – *Milovali se celkem asi tak desetkrát*, (...). (RA: 193), *He spent what seemed like hours lying between her legs*, (...). (FP: 320) – *Trávil něco jako hodiny vleže mezi jejíma nohama* (...). (RA: 193). V tomto případě se jako možné řešení nabízí *snad celé hodiny*. Koheze této scény je mírně oslabena v převodu věty *It was a revelation to Nina to be looked at, to be desired there too*. (FP: 320) – *Pro Ninu to byl objev, že se na ni chce dívat, že po ní touží i na tomto místě*. (RA: 193). Označení *na*

tomto místě totiž může vyvolávat dojem, že jde o prostředek místní deixe, vztahující se k místu, kde probíhalo milování Niny a Davida, a nikoli k části Ninina těla, a tak v textu může působit rušivě. Vhodnějším řešením by proto snad byl výraz *tam* či spojení *na tom místě*.

6.4.4 Srovnání překladu sexuálních scén

Pro Millerovou představuje sexualita jejích hrdinů významnou složku jejich osobnosti. Sex a právo na uspokojivý sexuální prožitek zachycuje jako přirozenou součást partnerských vztahů. Sexuální scény jsou v jejích románech otevřené a působí autenticky. Autorka v nich používá neformální, v některých případech lehce vulgární výrazy a usiluje o přirozené vystižení popisované reality. Výsledkem jsou sexuální scény, jež působí přesvědčivě. Čtenářům bude pravděpodobně jejich obsah blízký a snadno uvěří fikčnímu světu, který Millerová konstruuje. Přesný překlad sexuálních scén je proto podstatný pro zachování přitažlivosti a věrohodnosti románů.

Kořánová s Haspeklovou ve svém překladu rezignují na přesnost, původní vyjádření relativizují nebo jej překládají nepřesně, jako by si neuvědomovaly, jak důležitý význam má Annin sexuální život pro celou zápletku románu. Překladatelky často volí vyjádření, které působí v češtině nejasně a nepřirozeně a je ve srovnání s originálem méně otevřené. V jejich překladu sexuálních scén nalezeneme mnoho míst neurčitosti, a míra explicitnosti sexuálních scén je tak ve srovnání s originálem nižší. Lexikum použité k líčení sexuálního aktu Kořánová s Haspeklovou posouvají oproti originálu směrem k formálnosti a nesnaží se o neformální tón, který by odpovídal originálu. Sexuální výrazy v jejich překladu proto v některých případech získávají příznak knižnosti a scény pak působí strojeně, neživotně, pateticky. Na rozdíl od Věšíkové a Žákové tyto překladatelky v několika případech ve svém překladu nezohledňují výskyt slovesa *feel* v textu originálu. Na některých místech také oslabují aktivitu Annina prožívání při pohlavním styku, když její prožitek popisují větami, jejichž podmětem není na rozdíl od originálu Anna jako cítící subjekt. Jejich překlad je podobně jako u Žákové poznamenán nepřirozenými kolokacemi a stylisticky neobratným způsobem vyjádření, a působí proto méně propracovaně než u Věšíkové. Celkově Kořánová s Haspeklovou styl sexuálních scén nivelizují a výrazně oslabují jejich přesvědčivost a také autenticitu Annina prožitku.

V překladu Věšíkové jsou sexuální scény jasné, přirozeně vyjádřené a snadno představitelné. Věšíková při jejich překladu, tak jako v celém románu, odhlíží od

doslovného znění originálu a pro danou skutečnost v češtině nachází výstižné vyjádření, přičemž zohledňuje důležitost sexuálního prožitku pro celou ideovou výstavbu románu. V překladu sexuálních výrazů je její přístup nejednotný. V některých případech volí lexikum, které svou neformálností odpovídá originálu, na několika místech však původní neformální výraz nahrazuje výrazem formálním, a tak jazyk používaný k popisu pohlavního styku neposouvá ani ona k větší uvolněnosti a neformálnosti, která by odpovídala originálu. Líčení sexuálních scén proto v jejím překladu působí ve srovnání s originálem cudněji, navzdory tomu, že Věšíňová zachovává původní míru explicitnosti vyjádření. Sexuální scény však v jejím překladu působí přesvědčivě a vyvolávají dojem autenticity.

Žáková překládá sexuální scény dosti přesně, i když na několika místech oslabuje expresivitu původního vyjádření. Ve svém překladu zachovává otevřenost a uvolněnost původního vyjádření. Z překladatelek, jejichž překlady jsme analyzovali, se Žáková drží nejtěsněji původního tónu lexika a ve většině případů zachovává ne/formálnost původního vyjádření – v jejím překladu tak nalezneme v souladu s originálem výrazy formální, neformální i vulgární. Pouze v několika případech překladatelka používá sexuální výrazy, jež jsou ve srovnání s originálem formálnější. Na několika místech však Žáková používá neobratné formulace, což způsobuje, že sexuální scény působí v jejím překladu méně přesvědčivě, a dojem autentického líčení, podpořený vcelku zdařilou volbou sexuálního lexika, je tím oslaben.

6.5 Překlad přímé řeči

6.5.1 Překlad přímé řeči u I. Kořánové a M. Haspeklové

Přímá řeč slouží v románu *The Good Mother* jako prostředek charakterizace postav a jejich vzájemných vztahů. Leova řeč bývá v originále neformální, uvolněná, s hovorovými a místy i vulgárními prvky:

“In the old days, some stern old fart would just have lectured you about sin and damnation or something, but at least that’s honest. Here, there’s all this solicitude, but by God, it’s the same thing. It’s the same thing prettied up. It’s really, “You’ve done an awful thing, a terrible thing, and now we have the right, we’ve got the entrée here to your personal life, your emotions, your sex.” (...) “And I’m the asshole for not wanting to fucking share.” (GM: 162) - „Dřív by ti nějaký starej kyselej prďola dělal přednášku o hříchu a věčným zatracení, ale to je alespoň poctivý. Tady jsou samá péče a starostlivost, a přitom jsou úplně stejný. Je to totéž, akorát že pěkně vyšperkovaný. „Provedli jste strašnou, příšernou věc, a my teď můžeme, čili máme právo vlézt do vašeho soukromí, citů, sexuálního života.“ (...) „A já jsem to individuum, který odmítá spolupracovat.“ (DM: 200)

Hovorovosti a neformálnosti Leova projevu v češtině Kořánová s Haspeklovou dosahují použitím hovorových tvarů a výrazů, například: *dřív, nějakěj starej kyselej prďola, o věčným zatracení, alespoň poctivý* (DM: 200). Neformální, vulgární prvky v poslední větě úryvku převádějí do češtiny kombinací formálního výrazu *individuum* a hovorového tvaru vztažného zájmena. Leova promluva touto kombinací získává ironický tón, odpovídající originálu: *“And I’m the asshole for not wanting to fucking share.”* (GM: 162) – „A já jsem to individuum, který odmítá spolupracovat.“ (DM: 200). Ironický tón Leovy promluvy překladatelky zachovávají díky volbě výstižného lexika i dále: *“In the old days, some stern old fart would just have lectured you about sin and damnation or something, (...).”* (GM: 162) – „Dřív by ti nějakěj starej kyselej prďola dělal přednášku o hříchu a věčným zatracení, (...).“ (DM: 200).

Jako nevhodné řešení se však jeví použití odlišných výrazů pro překlad totožného spojení *It’s the same thing* ve dvou po sobě následujících větách: *„Here, there’s all this solicitude, but by God, it’s the same thing. It’s the same thing prettied up.”* (GM: 162) – „Tady jsou samá péče a starostlivost, a přitom jsou úplně stejný. Je to totéž, akorát že pěkně vyšperkovaný.“ (DM: 200). Jednak překladatelky nezachovaly opakování totožného vyjádření, jednak výraz *totéž* svým charakterem vybočuje z hovorového stylu Leovy promluvy. Použití formálních prvků ubírá Leově promluvě ve srovnání s originálem na uvolněnosti a autenticitě. Podobně není opakování stejného výrazu zachováno ani v následující větě překladu: *“You’ve done an awful thing, a terrible thing, and now we have the right, we have the entrée here to your personal life, your emotions, your sex.”* (GM: 162) – „Provedli jste strašnou, příšernou věc, a my teď můžeme, čili máme právo vlézt do vašeho soukromí, citů, sexuálního života.“ (DM: 200). Překladatelky výraz *věc* používají pouze jednou, snad aby se vyhnuly opakování téhož slova v těsné blízkosti. Opakování slov je sice v psaném projevu nežádoucí, ale v mluvených projevech se vyskytuje často, neboť mluvené vyjadřování „(...) vykazuje rysy redundantní (opakování, kontaktové i jiné vsuvky, výplňková slova).“ (Chloupek 1991: 180). V překladu této věty se navíc objevuje výraz *čili*, který svou spisovností spadá spíše do oblasti formálního vyjadřování. V úryvku se tak vedle sebe ocitají výrazy hovorové a formální, směřující ke knižnosti. Tato stylová nejednotnost lexika oslabuje spontánnost a autenticitu Leovy promluvy.

Následující úryvek zachycuje Lea při hře s Molly:

“God, I can’t tell you how grateful I am, Moll,” he said. „If your nose is ever about to drop off, I hope you’ll tell me, so I can return the favor.“ (...)

“Just a second, Molly,” he’d say, frowning. “You’ve got something in your ear, here.” And then he’d pull a nickel or a dime out. “My God, Molly,” he’d say. “Look at this, that I found in your ear. Can you believe it? It must be...magic!” (...)

“Now, Moll,” he’d say. “Who would you say a nickel like that belonged to? Does it belong to the person who found it? Like me? Or does it belong to the person whose ear it was in? For example, like you?” (GM: 142) - „Bože, jsem ti tak vděčný, Molly,“ liboval si. „Kdyby byl náhodou tvůj nos někdy na upadnutí, doufám, že mi dovolíš, abych ti mohl tvou laskavost oplatit.“ (...)

„Počkej, Molly,“ pravil a soustředěně vraštil čelo. „Máš něco v uchu, tady.“ A pak vytáhl niklák nebo desetník. „Proboha, Molly,“ zvolal. „Podívej, co jsem v tom uchu našel. Věřila bys tomu? Určitě je kouzelné!“ (...)

„A komu bys řekla, že ten niklák patří? Tomu, kdo ho našel? Tedy mně? Nebo tomu, kdo ho měl v uchu, tedy tobě?“ (DM: 175)

Autenticitu této promluvy Millerová umocňuje použitím oslovení *Moll* a citoslovci *God* a *My God*. Kořánová s Haspeklovou převádějí oslovení *Moll* standardním tvarem *Molly* a citoslovce pomocí v češtině mírně knižního výrazu *Bože* a vcelku běžně užívaného výrazu *Proboha*: *God, I can’t tell you how grateful I am, Moll,*“ (...). (GM: 142) - „*Bože, jsem ti tak vděčný, Molly,*“ (...). (DM: 175), „*My God, Molly,*“ (...). (GM: 142) -, „*Proboha, Molly,*“ (...). (DM: 175), ve srovnání s originálem je tak tato část Leovy promluvy v jejich překladu méně hovorová.

Tato Leova promluva je stylizovaná - Leo se ve hře s Molly stylizuje do role kouzelníka. V této roli se nevyjadřuje zcela neformálním způsobem, který je pro něj jinak typický, a proto nepůsobí rušivě, že v českém překladu hovoří spisovně, například: „*It must be...magic!*“ (GM: 142) – „*Určitě je kouzelné!*“ (DM: 175). Nicméně použití formálního výrazu *tedy* působí v hovoru s malým dítětem nepřírozně: „*Tomu, kdo ho našel? Tedy mně? Nebo tomu, kdo ho měl v uchu, tedy tobě?*“ (DM: 175). Přírozenost vyjádření je zde oproti originálu mírně oslabena a celá promluva tak působí méně přesvědčivě.

Jako odraz jazykové tvořivosti, dobře konvenující s Leovými hrami s Molly, však můžeme vnímat novotvar *na upadnutí* v překladu věty „*If your nose is ever about to drop off*“ (...).“ (GM: 142) – „*Kdyby byl náhodou tvůj nos někdy na upadnutí,*“ (...).“ (DM: 175).

Podívejme se nyní na překlad přímé řeči jedné z nejspontánněji se vyjadřujících postav románu – Ursuly:

“Well, right after that I started going out with this other guy, very straight, very WASPy, no insult intended. I mean, he wore like lime-green trousers, if you can believe it. I was really trying to prove to myself that I shouldn’t be so judgmental. I mean, why should I go around judging someone by the pants he wears. Can you imagine if people judged me by how I look?” (...) “Anyway, he was an all-right lover, but he wouldn’t go down on me. And I was thinking, you know, it’s either feast or famine here, what is this? I mean, I’d even ask him

to, and he'd still sort of avoid it, or do it for two very unsensuous seconds, you know what I mean?" (GM: 240) - „No a potom jsem začala chodit s jiným klukem, hodně přímým a taky hodně konzervativním, což vůbec nemyslím jako urážku. Nosil kalhoty zelený jako limetty, jestli tomu dokážeš uvěřit. Fakt, ale já se tenhle kritické přístup v sobě pokoušela překonat, proč bych se měla zabývat posuzováním někoho podle kalhot, no ne? Dovedeš si představit, kdyby lidi soudili mě podle toho, jak vypadám?“ (...). „Koneckonců, milenec to byl dobrej, jenomže pusou mi to dělat nechtěl. To pro mě bylo docela velký zklamání, a tak jsem přemýšlela, co za tím vězí. Víš, já si o to dokonce řekla, ale on se tomu pořád snažil vyhnout nebo to odbyl ve dvou vteřinách, chápeš?“ (DM: 298)

Ursula je ve svých projevech v originále velmi otevřená, expresivní a nevyhýbá se vulgárním výrazům. Její promluvy vyvolávají dojem bezprostřednosti. Kořánová s Haspeklovou dosahují odpovídajícího účinku použitím hovorových výrazů a koncovek, prvků s fatickou funkcí a vulgarismů, například:

„(...) *that I shouldn't be so judgmental.*“ (GM: 240) – „(...) se tenhle kritické přístup v sobě pokoušela překonat.“ (DM: 298), „(...) *if people judged me* (...)“ (GM: 240) – „(...) *kdyby lidi soudili mě* (...)“ (DM: 298), „(...) *he was an all-right lover* (...)“ (GM: 240) – „(...) *milenec to byl dobrej* (...)“ (DM: 298), „(...) *he'd still sort of avoid it.*“ (GM: 240) – „(...) *ale on se tomu pořád snažil vyhnout.*“ (DM: 298).

Chloupek (1991) konstatuje, že „(...) aktivní přítomnost adresáta působí na syntaktickou strukturu např. hojností a mnohotvárností apelačních syntaktických prostředků (např. citové dativy vám, ti, řečnické otázky, věty se zevšeobecnujícím podmětem vyjádřené predikací v druhé osobě, tj. vykáním nebo tykáním rozšiřujícím vlastnost predikace výslovně i na adresáta projevu, vložené nebo též „přívěsné“ a „závětné“ upozorňovací věty typu *víte, nemyslete si, nebojte se, poslouchej* apod.).“ (Chloupek 1991: 1156-157). Kořánová s Haspeklovou zdařile používají ve svém překladu také tyto prostředky, například: „*I mean, I'd even ask him to* (...)“ (GM: 240) – „Víš, já si o to dokonce řekla (...)“ (DM: 298), „*I was really trying to prove to myself that I shouldn't be so judgmental. I mean, why should I go around judging someone by the pants he wears.*“ (GM: 240) – „Fakt, ale já se tenhle kritické přístup v sobě pokoušela překonat, proč bych se měla zabývat posuzováním někoho podle kalhot, no ne?“ (DM: 298).

Při převodu některých prvků s dominantní funkcí fatickou se však překladatelky drží originálu příliš doslovně, čímž v češtině jejich fatickou funkci oslabují, například: „Can you imagine if people judged me by how I look?“ (GM: 240) - „Dovedeš si představit, kdyby lidi soudili mě podle toho, jak vypadám? (...)“ (DM: 298), „*I mean, he wore like lime-green trousers, if you can believe it.*“ (GM: 240) – „Nosil kalhoty zelený jako limetty,

jestli tomu dokážeš uvěřit.“ (DM: 298). Zvolené vyjádření je v češtině méně frekventované a působí neobratně a ve srovnání s originálem méně autenticky.

V Ursulině promluvě překladatelky také místy oslabují mluvený charakter a rezignují na přesnost vyjádření a původní význam vět do češtiny převádějí jen velmi přibližně, například: „*And I was thinking, you know, it's either feast or famine here, what is this?*“ (GM: 240) – „*To pro mě bylo docela velký zklamání, a tak jsem přemýšlela, co za tím věží.*“ (DM: 298). Ursulina řeč tak ztrácí na bezprostřednosti. V překladu této věty navíc překladatelky nezachovávají idiomatičnost původního vyjádření *It's either feast or famine*. Větu nevyjadřují přesně, její význam volně parafrázuji a výpověď intelektualizují. I v překladu této věty však usilují o hovorový tón použitím hovorového tvaru přídavného jména a hovorového intenzifikátoru ve spojení *docela velký zklamání* (DM: 298).

Ursulina řeč však kvůli komplikovanosti a formálnosti vyjádření působí na některých místech šroubovaně, například v překladu věty „*(...), why should I go around judging someone by the pants he wears.*“ (GM: 240) – „*(...), proč bych se měla zabývat posuzováním někoho podle kalhot, no ne?*“ (DM: 298). Zvolené řešení je navíc po sémantické stránce nepřesné (podobně jako překlad věty *ale já se tenhle kritickéj přístup v sobě pokoušela překonat*) a následné použití hovorového prvku s fatickou funkcí (*no ne?*) způsobuje, že tato věta působí jako celek po stylistické stránce nevyváženě. Spojení *zabývat se posuzováním někoho* se totiž svou formálností přibližuje spíše k prostředkům psaných projevů, zatímco fatické *no ne?* patří k projevům mluvenosti. Kořánová s Haspeklovou překlad tohoto úryvku dále znepřesňují, když v něm vypouštějí adjektivní přívlastek ve spojení *for two very unsensuous seconds* (GM: 240) – *ve dvou vteřinách* (DM: 298), který se zřejmě rozhodly kompenzovat pomocí předpony přísudkového slovesa *odbyl*.

Neformální je také tato Ursulina promluva:

“*Oh, I know,*“ *she said. “You're right. You bear the burden of all my cheap and shallow dreams, which I probably have in the first place so I can go on being a slut. Let other people have love, just let me fuck around.”* (GM: 242) - „*Jo, já vím,*“ *řekla. „Máš pravdu. Musíš přetrpět tu tíhu mejch lacinejch a povrchních snů, kterýma asi žiju na prvním místě, abych mohla dál vést život jako flundra. Ať se zamilovávaj jiný lidi, já si budu dál jen tak šukat.”* (DM: 300)

Hovorovosti a dojmu spontánnosti dosahují překladatelky také v tomto případě hovorovými tvary a výrazy: „*(...) mejch lacinejch a povrchních snů, kterýma asi žiju (...).*“ (DM: 298) nebo „*Ať se zamilovávaj jiný lidi (...).*“ (DM: 298). Ve druhém případě není překlad původní výpovědi zcela přesný a původní myšlenka je opět vyjádřena pouze

přibližně. U výrazu *fuck* v převodu věty „(...) *just let me fuck around.*“ (GM: 242) – „(...), *já si budu dál jen tak šukat.*“ (DM: 298) Kořánová s Haspeklovou zachovávají vulgaritu původního vyjádření - Ursulina vulgarita, symbolizující její uvolněnost a osvobození se od tradičních konvencí, je tedy v souladu se záměrem Millerové v jejich překladu zachována.

Použití slova *flundra* v převodu věty „(...) *so I can go on being a slut.*“ (GM: 242) – „(...), *abych mohla dál vést život jako flundra.*“ (DM: 298) je však problematické. Svým významem sice odpovídá původnímu vyjádření, v současné češtině je však již méně frekventované a působí zastarale, proto se jeho použitím pozměňuje charakter výpovědi. Navíc spojení *vést život jako* působí v daném kontextu příliš formálně.

Překladatelky v překladu této pasáže mísí nespisovné prvky se spisovnými. Jak se dočteme u Chloupka (1991), mísení prvků, jež jsou co do spisovnosti různorodé, je v mluvených projevech jev vcelku častý: „V projevech oblasti běžně dorozumívací se vyskytují rozmanité kombinace prostředků spisovných s nespisovnými poměrně často, jejich nesourodost však nemá zvláštní slohový účín: (...)“ (Chloupek 1991: 101). Kombinováním nespisovných a spisovných prvků tak Kořánová s Haspeklovou zachovávají charakteristiky mluvené řeči. Příliš doslovně však překládají spojení *in the first place* ve větě „(...) *which I probably have in the first place so I can go on being a slut.*“ (GM: 242) – „(...), *kterýma asi žiju na prvním místě, abych mohla dál vést život jako flundra.*“ (DM: 298). Zvolené řešení působí v češtině neidiomaticky a dojem autenticity Ursuliny výpovědi je tím oslaben. Jako vhodné řešení se nabízí například *předně*.

Následující ukázka zachycuje další charakteristický rys Ursuliných promluv - její otevřenost v hovorech o sexu:

“*All my boyfriend ever wants to do is go down on me. Sometimes I even say to him, “Let’s just screw. Remember screwing? Where the man gets the erection and puts it in the woman?”*“ (GM: 102) - „*Můj kluk mi to vždycky chce dělat pusou. Sem tam si mu troufnu říct: „Pojďme si normálně zapíchat. Říká ti něco píchání? Když se jako chlapovi postaví a strčí ho do ženský?”*“ (DM: 127)

V překladu této pasáže překladatelky otevřenost zachovávají. Nevyhýbají se vulgárním, obscénním výrazům, například: „*Říká ti něco píchání?*“ (DM: 127). Hovorový tón udržují pomocí hovorových tvarů a výrazů, například: „*Můj kluk mi to vždycky chce dělat pusou. Sem tam si mu troufnu říct (...).*“ (DM: 127), „*Když se jako chlapovi postaví (...).*“ (DM: 127).

Neformální, hovorový tón má také promluva Cecile v ženském spolku:

„*I really have. I mean, I’ve wooed myself. Wine, Chopin, candlelight. God. I wish Charlie would take the time.*“ (GM: 99) - „*Fakticky jsem se snažila. Zkoušela jsem se dostat do*

nálady, s vínem, Chopinem a svíčkama...Bože. Jen kdyby si Charlie dal jednou taky tolik práce.“ (DM: 123)

V původním znění se Cecilina promluva vyznačuje stručností a použitím krátkých vět bez explicitního naznačení vzájemných vztahů. Románová Cecile předpokládá, že jí budou její posluchačky rozumět na základě sdíleného myšlenkového a situačního kontextu. Kořánová s Haspeklovou jsou ve svém překladu explicitnější a mají v něm tendenci k dovysvětlování. Výpovědi dodávají souvislejší charakter a mírně ji intelektualizují, když věty *„I mean, I’ve wooed myself. Wine, Chopin, candlelight.“* (GM: 99) – *„Zkoušela jsem se dostat do nálady, s vínem, Chopinem a svíčkama.“* (DM: 123) překládají jako jedno souvětí a v jeho druhé části doplňují předložku *s*. Překladatelky tak výpověď po syntaktické stránce mírně přibližují k psanému projevu. Na lexikální rovině je hovorového tónu promluvy dosaženo použitím hovorových výrazů a tvarů, například: *Fakticky a svíčkama*. Citoslovce *Bože* však působí v daném kontextu příliš formálně.

Jak už jsme zmínili, přímá řeč je v knize důležitým prostředkem charakterizace postav. Doktor Fisher je ve svém vystupování spíše formální a umírněný a takové jsou většinou také jeho promluvy:

„“What you want to do,” Dr Fisher had said, “is to get them used to the human touch.” He looked down at his own hands locked in each other’s grip on his desk. “To accustom them to handling, to...” he cleared his throat, “love, in a certain sense.” (GM: 106) - „Měla byste docílit toho,“ radil mi doktor Fisher, „aby si zvykly na lidský dotek.“ Podíval se dolů na své ruce, spočívající v pevném semknutí na stole. „Aby přivykly jistému zacházení, jisté...” odkašlal si, „řekl bych lásce.“ (DM: 133)

Překladatelky v převodu této promluvy doktora Fishera do češtiny vhodně používají spisovný jazyk a emocionálně nezabarvené lexikum. Rozpaky a ostych, jež v doktorovi vyvolává skutečnost, že musí hovořit o lásce, ve větě *„Aby přivykly jistému zacházení, jisté...”* odkašlal si, *„řekl bych lásce.“* (DM: 133) zdařile naznačují opakováním výrazu *jistý* a použitím výrazu *řekl bych*. V následující krátké společenské konverzaci s Annou doktor používá běžné fráze. Kořánová s Haspeklovou tuto charakteristiku doktorovy řeči ve svém překladu zachovaly:

„“Check in every now and then,” he’d said. “You’ll probably need the human contact, and I’d like to hear how you’re doing.” (GM: 107) - „Zastavte se, když vám to vyjde,” říkával. „Myslím, že budete potřebovat lidský kontakt, a já si rád poslechnu, jak se vám vede.“ (DM: 134)

Chloupek (1991) uvádí, že *„(...) mluvené komunikáty se ve srovnání s psanými kloní z velké části k vyjadřování citově zabarvenému.“* (Chloupek 1991: 157). U doktora Fishera

můžeme pozorovat mírně citově zabarvené vyjadřování v následující krátké promluvě k Anně, v níž se u doktora projevuje vřelost:

„*Oh, Anna, it's you, “ he would say, and he would hurry to clear the coats and books off the extra chair. “Come in, please, just a minute here. I was hoping I'd see you soon.”* (GM: 108) – „*Jé, to jste vy, Anno, “ vykřikl a hned spěchal odklidit pláště a knihy z volné židle. „Pojďte dál, aspoň na chvíličku. Doufal jsem, že vás zase brzy uvidím.”* (DM: 135)

Překladatelky zdařile naznačují mírnou citovou angažovanost doktora Fishera použitím prvků citové subjektivity - citoslovce *Jé* před oslovením Anny a zdvořilosti *chvíličku* v následující větě. Vzhledem k tomu, že vztah mezi Annou a doktorem Fisherem ve své podstatě pracovní, překladatelky zde vhodně používají vykání.

6.5.2 Překlad přímé řeči u E. Věšínové

Promluvy postav v překladu Věšínové plní svou funkci jako prostředek nepřímé charakteristiky postav. Věšínová překládá přímou řeč postav velmi přirozeně, ve většině případů zachovává mluvený charakter i původní tón promluv. Přímá řeč v jejím překladu působí autenticky, a tak je jedna z významných charakteristik stylu originálu zachována. Podívejme se nyní na konkrétní příklady. První ukázka zachycuje promluvu Cecile:

„*I really have. I mean, I've wooed myself. Wine, Chopin, candlelight. God. I wish Charlie would take the time.”* (GM: 99) – „*Vážně, já se snažím. Úplně se namlouvám. Zkousím víno, Chopina i svíčky. Páni, kdyby si tak Charlie se mnou dal takovou práci.”* (Věšínová: 55)

Překladatelka zachovává rozdělení Ceciliny promluvy do krátkých vět, jež vyvolává dojem živosti a bezprostřednosti. Změnou oproti originálu je po syntaktické stránce pouze spojení citoslovce *Páni* do jedné věty se zbytkem promluvy, které působí přirozeně. Hovorového tónu promluvy překladatelka dosahuje užitím příslovce *úplně*, citoslovce *páni* a idiomatického spojení *kdyby si tak dal takovou práci*. V překladu třetí věty Věšínová doplňuje do původní substantivní věty sloveso, a tak je překlad tohoto úryvku ve srovnání s originálem mírně explicitnější, původní zkratkovitost výpovědi v něm není zcela zachována a její mluvený charakter je mírně oslaben.

Ve srovnání s Cecile je projev doktora Fishera formálnější:

„*What you want to do, “ Dr Fischer had said, “is to get them used to the human touch.” He looked down at his own hands locked in each other's grip on his desk. “To accustom them to handling, to...” he cleared his throat, “love, in a certain sense.”* (GM: 106) – „*Půjde vám o to, “ vysvětloval mi doktor, „aby jste se navykla na lidský dotyk.” Podíval se dolů na své ruce, které ležely na stole v pevném propletení. „Aby poznaly určité*

zacházení, určitý...“ *musel si na to odkašlat, „určitý, dá se říct, druh lásky.“* (Věšínová: 57)

Věšínová celkově dobře převádí do češtiny relativně formální tón doktorova projevu. V jeho překladu používá vykání, které odpovídá pracovní povaze vztahu mezi Annou a doktorem Fisherem. Opakováním přídavného jména *určitý* v kombinaci se spojením *dá se říct* dokresluje doktorovy rozpaky ve chvíli, kdy má hovořit v kontextu práce s laboratorními krysami o lásce. Rozpaky přítomné v originálu Věšínová ještě zintenzivňuje, když do věty uvádějící tuto přímou řeč vkládá slovesný tvar *musel*, a tak explicitně vyjadřuje to, co je v originále přítomno pouze implicitně. V krátké „společenské“ konverzaci s Annou na pracovišti doktor používá konvenční fráze:

„“Check in every now and then,” he’d said. “You’ll probably need the human contact, and I’d like to hear how you’re doing.” (GM: 107) - *„Zaskočte za mnou, kdykoli budete moct,” řekl mi na začátku. „Bude vám nejspíš chybět kontakt s lidmi a já rád uslyším, jak si vedete...”* (Věšínová: 57)

Věšínová používá v češtině obdobně obvyklé konverzační fráze a přirozeně působící výrazy, díky nimž překlad této promluvy působí přesvědčivě. Tón řeči doktora Fishera je sice formální, ale Věšínová se vhodně vyhýbá příliš spisovným tvarům, aby doktorova řeč nepůsobila neživotě, například: *„(...) kdykoli budete moct.”* (Věšínová: 57) nebo *„Bude vám nejspíš (...).”* (Věšínová : 57). Doktor si k Anně postupně vytváří jistý citový vztah, jehož charakter Věšínová vhodně naznačuje v následující doktorově promluvě použitím zdobnělny křestního jména v oslovení Anny:

„“Oh, Anna, it’s you,” he would say, and he would hurry to clear the coats and books off the extra chair. “Come in, please, just a minute here. I was hoping I’d see you soon.” (GM: 108) - *„Á, to jste vy, Aničko,” vítal mě a rychle vstával, aby shrnul kabáty a knihy z volné židle. „Jen pojďte dál, hned to bude. Říkal jsem si, kdy vás zase uvidím.”* (Věšínová: 57)

Náznak bezprostřednosti v doktorově projevu - citoslovce *Oh*, tato překladatelka převádí do češtiny jako citoslovce *Á*, jež působí autenticky.

Zdobnělny jako prostředky vyjádření emocionálního zabarvení výpovědi překladatelka používá také k tomu, aby naznačila Annino úsilí o navození iluze láskyplného vztahu s krysami:

„“Nice rattie,” (...). „Nice good rattie,” (...).“ (GM: 106) - *„Hodná krysička.” (...)* *„Hodná myšička, malá.”* (Věšínová: 57)

Takovéto oslovení krys v dané situaci působí autenticky. Je otázkou, proč v druhém případě Věšínová převádí opakující se výraz *rattie* jako *myšička*. Zřejmě pro to, že výraz

myšička se zdá obvyklejší než krysička, pravděpodobně vyvolá příjemnější představu, a tak spíše může být nositelem pozitivního citového náboje. Neobvyklost výrazu krysička příhodně podtrhává bizarnost Annina úkolu.

6.5.3 Překlad přímé řeči u V. Žákové

Žáková v překladu přímé řeči postav tíhne k doslovnosti, v mnoha případech však nezachovává její hovorový tón. Bečka (1992) konstatuje, že v dialozích postav „(...) úzus směřuje ke stále hojnějšímu využívání prvků neplně spisovných a nespisovných.“ (Bečka 1992: 275). Žáková se však neplně spisovným prvkům mnohdy vyhýbá. V jejím překladu jsou promluvy jednotlivých postav často plně spisovné i tehdy, kdy v originálu obsahují nestandardní prvky, ve srovnání s originálem působí uhlazeněji, a proto méně spontánně a bezprostředně. Jejich mluvený charakter je tak oslaben. Příliš spisovný je například překlad promluvy mladé dívky, která je v originále expresivně zabarvená:

“Oh, my God!” she said. “Oh, you guys! God, you’ve got to remember to take the cans with you when you go. Oh, if my parents thought I’d been drinking... Oh, my God!” (FP: 140) – *“Ach, bože!” řekla. “Ach, vy kluci! Bože, nesmíte zapomenout vzít ty plechovky s sebou, až půjdete. Ach, kdyby si moji rodiče mysleli, že jsem pila... Bože, bože.”* (RA: 85)

Zvolený převod citoslovcí do češtiny působí příliš spisovně, knižně a nepřesvědčivě. Žáková tak ve svém překladu vytváří promluvu, jež postrádá živost a autenticitu.

Spisovně překladatelka ve většině případů překládá také promluvy Afroameričanky Retty, které jsou v originálu v afroamerické variantě angličtiny, například:

“For company,” Retta answered. (...). “Jus to keep me company.” (FP: 148) – *„Abych měla společnost,“ odpověděla Retta. (...). “Abych nebyla sama.”* (RA: 89)

Žáková tuto promluvu převádí zcela spisovně a používá v ní gramaticky správný tvar *abych*.

Nestandardní je v originále také následující Rettina promluva, v níž se objevuje dvojitý zápor v jedné větě, jehož užití je ve standardní angličtině gramaticky nesprávné:

“Don’t get all bothered,” Retta said. “I’ve got it put away. Ain’t nobody goin’ to find that gun.” (FP: 148) – *“Tak se kvůli tomu nevzrušujte,” řekla Retta. “Schovala jsem ji. Tu pistoli nikdo nenajde.”* (RA: 89)

Žáková tuto promluvu převádí do češtiny pomocí spisovné češtiny a používá v ní i spisovný tvar akuzativu zájmena *ona*, jenž není v mluvené řeči příliš frekventovaný a v běžné řeči bývá často nahrazen gramaticky nesprávným tvarem *jí*.

Náznamy hovorovosti však nalezneme v překladu této Rettiny promluvy:

"You don't need to," Retta said. "But the next time some boy high on drugs he don't know what He's doing' says, "Gimme your money," He's gonna believe." (FP: 149) – "To nemusíte," řekla Retta. "Ale až mi zas nějaký mladíček, co je tak zdrogovanej, že neví, co dělá, řekne o prachy, ten tomu věřit bude." (RA: 90)

V překladu této promluvy Žáková používá hovorové tvary *zas* a *zdrogovanej* a hovorový výraz *prachy*. Překladatelka však oslabuje přímou výpověď, když přímou řeč vloženou do Rettiny promluvy převádí zkráceně jen pomocí větného členu: „(...) *some boy* (...) *says* "*Gimme your money*," (...)“ (FP: 149) – „(...) *nějaký mladíček* (...) *řekne o prachy* (...)“ (RA: 90). Celkově je proto mluvený charakter této promluvy ve srovnání s originálem mírně oslaben.

Tendence převádět přímou řeč standardnějším způsobem není v překladu naprostým pravidlem. U některých postav Žáková usiluje o zachování hovorovosti a vulgarity promluv, která koresponduje s charakterem dané postavy. Je tomu tak například u Davidovy milenky Charlotte:

„*You like it well enough when we're fucking*," she said. Then her face changed and she cried out frantically, "*Fuck me. Fuck me. Fuck my cunt*."“ (FP: 220) – „*Když spolu šukáme, tak se ti líbí, jak vypadám*," řekla. Pak se její výraz změnil a ona začala vyrážet jako v transu: "*Mrdej mě. Mrdej. Omrdej mi kundu*." (RA: 132),

I've changed my life, David. I've made me who I am. And you're still so fucking hung up. You're still married, for God's sake. You don't even know how to make yourself free.“ (...) "*Fuck you*," she said lightly. "*Watch my ugly face now*." (...) "*Fuck you, fuck your family*." (FP: 221) - "*Já jsem změnila svůj život, Davide. Udělala jsem ze sebe to, co jsem. A ty jsi pořád tak zatraceně nerozhodný. Vždyť jsi pořád ještě ženatý, proboha. Neumíš se ani osvobodit.*“ (...) "*Seru na tebe*," řekla lehce. "*Ted' sleduj můj ošklivý obličej*." (...). "*Seru na tebe. Seru na tvou rodinu*." (RA: 133)

V překladu vulgárních sexuálních výrazů Žáková používá obdobně vulgární, mírně obscénní výrazy, jež vhodně dokreslují živočišnou nesvázanost Charlotty. V překladu spojení *fucking hung up* (FP: 221), ve kterém výraz *fucking* slouží jako intenzifikátor, jej překladatelka převádí do češtiny v překladové literatuře mnohdy používaným překladovým ekvivalentem *zatraceně*, který však působí poněkud zastarale a v kombinaci se spisovným tvarem přídavného jména také nepřesvědčivě. Za drobný nedostatek překladu Charlottiny promluvy lze považovat použití formálnějšího tvaru *tvou* ve větě „*Seru na tebe, seru na tvou rodinu*." (RA: 132), neboť v kontextu vulgárních výrazů se jako vhodnější řešení nabízí méně formální tvar *tvoji*.

V překladu rozhovoru Macka s Alem Žáková kombinuje nespisovné prvky se spisovnými. Přestože Chloupek (1991) konstatuje, že takovéto mísení různorodých prvků

je v promluvách postav jev vcelku častý, autenticita tohoto rozhovoru je ve srovnání s originálem nižší:

"Did you feel sorry for her?" (...).

"Kind of. Not right then. But afterward. Tucker is..." His voice trailed off.

"Yeah," Mack said. "He's an asshole. But we did it too-you know what I mean?"

"Well, it's not the same, though," Al said.

"I don't know. We watched, didn't we? Maybe we're worse, actually. We paid him money to do that for us."

"Yeah, but it's not." Al was shaking his head. "It's not the same." (...).

"Well, maybe not," Mack said. "Listen, are you hungry or anything? Want to go back to the Tropical Hut?"

"Nah," Al said. "What? Are you?" (FP: 144 - 145) -

"Bylo ti jí líto?" (...).

"Trochu. Ne hned. Ale potom. Tuck je..." nedořekl větu.

"Jo," řekl Mack. "Je to hajzl. Ale my v tom taky jedem - viš, co myslím?"

"No, ale to není to samé," řekl Al.

"Já nevím. Dívali jsme se, ne? Možná jsme vlastně ještě horší. Zaplatili jsme mu, aby to pro nás udělal."

"Jo, ale to není totéž." Al vrtěl hlavou. "Není to totéž." (...).

"No, možná ne," řekl Mack. "Poslyš, nemáš hlad nebo tak? Nechceš zajít zpátky do Tropical Hut?"

"Ne," řekl Al. "Proč? Ty chceš?" (RA: 87)

Rozhovor v originálu obsahuje řadu hovorových a nestandardních prvků. Žáková v jeho překladu kombinuje hovorové prvky, například: *no, jo, my v tom taky jedem* a vulgární výraz *hajzl* s až příliš spisovným *totéž* a výrazy se spisovnými koncovkami, například: *to samé*. Právě tyto spisovné prvky ubírají rozhovoru na přesvědčivosti. Nepřesvědčivě dále působí doslovné převedení apelačního prvku *listen* jako *poslyš* v „*Listen, are you hungry or anything?*“ (FP: 145) – „*Poslyš, nemáš hlad nebo tak?*“ (RA: 87). V případě mluvy dospívajících se jako vhodnější řešení nabízí výraz *hele*.

Žáková některé promluvy překládá nepřesně, čímž snižuje jejich přesvědčivost, například v následujícím rozhovoru Lainey s dcerami:

"Oh, good Lord, I can't work a camera."

"But you can figure out the instructions, maybe," Nina yelled back.

"Well, bring me a towel, then," Lainey shouted. "I can't touch it with these butter fingers." (...)

"Is that where that word comes from, Ma?" Mary asked.

"What word, sweetie?"

"Butterfingers. When you can't catch stuff, you know? You're...spassy or something? Does it mean your fingers are slippery as butter?"

"Honey, don't say spassy. What an awful word."

"Well, but you know what I mean," Mary said.

"Hmm. Yes, I bet that is where it comes from, actually. Only this time it's absolutely, literally true." (FP: 174) -

"Ach, bože, já ale fožákům [sic] nerozumím."

“Ale možná že pochopíš ten návod,” zavolala Nina.

“No tak mi teda přines ručník,” zakřičela Lainey. “Z těchhle mastných rukou by mi určitě vypadl.” (...)

“Tak odtud pochází ten výraz, mami?” zeptala se Mary.

“Jaký výraz, drahousku?”

“Padat z rukou. Když ti věci padají z rukou, víš? Když je člověk...zblblý. Znamená to, že padají, protože máš mastné ruce?”

“Miláčku, neříkej zblblý. To je strašné slovo.”

“Ale ty víš, co myslím,” řekla Mary.

“Hmm. Jo, určitě to tak vzniklo. Až na to, že teď je to doslova pravda.” (RA: 104)

Žáková usiluje o zachování mluveného charakteru dialogu pomocí hovorových tvarů a výrazů (*teda, mami, jo, hmm*). Výraz *butterfingers* však převádí pomocí spojení *věci mi padají z rukou*, které však není v češtině dostatečně pevným idiomem na to, aby bylo zcela jasné, k čemu se vztahuje Maryina otázka „*Tak odtud pochází ten výraz, mami?*“ (RA: 104). Souvislost mezi promluvami je proto v překladu méně pevná a koheze a plynulý tok dialogu jsou tím mírně narušeny. Kohezi dále oslabuje použití výrazu *zblblý*, který není přímým ekvivalentem anglického *spassy*. Situaci a tónu promluvy neodpovídá ani spisovná koncovka tohoto výrazu: „*Když je člověk...zblblý*.” (RA: 104), a tak celý rozhovor Lainey s dětmi působí méně autenticky než v originálu.

V následujícím rozhovoru Lainey s Davidem se Žáková dopouští sémantického posunu:

“He’s nice enough. It’s just that he’s kind of...well...eunuchy.”

“Eunuchy, Lainey?” he laughed. “Eunuchy? It sounds like a flavor of fudge.”

(...). Then said soberly, “But you know what I mean.”

“Maybe I do,” he said.

“It’s just that I hate to think that their sense of what’s masculine, of what’s male, is shaped by seeing Randall. And he’s more sexual now too. They’ve had to learn to cope with that.”

“Well, they’re tough cookies,” David said.

“Poor things.” (FP: 206) –

“Připadá mi jako milý člověk,” poznamenal David.

“Jo, to on je. Ale když on je tak nějak... eunuší.”

“Eunuší, Lainey?” zasmál se. “Eunuší? To zní jako druh bonbónů.”

(...). Pak řekla střízlivě: “Ale ty víš, co tím myslím.”

“Možná ano,” odpověděl.

“Mně se jenom nelíbí, že se jejich představa muže a mužnosti utváří podle Randalla. A on je teď sexuálně daleko aktivnější. Musely se naučit to akceptovat.”

“No, mají to holky těžký,” řekl David.

“Chudinky.” (RA: 124)

Žáková se dopouští sémantického posunu, když větu „*Well, they’re tough cookies*,” (...). (FP: 206) – „if you say that someone is a tough cookie, you mean that they have a strong and determined character“ (Sinclair: 333) – převádí do češtiny jako „*No, mají to holky těžký*,” (...). (RA: 124). V českém překladu David hodnotí situaci svých dcer, zatímco

v originálu se vyjadřuje k jejich vlastnostem. Nepřesné je také převedení spojení *cope with* ve větě: „*They've had to learn to cope with that.*“ (FP: 206) – „*Musely se naučit to akceptovat.*“ (RA: 124). Překladatelce se však v tomto případě podařilo zachovat hovorový tón této promluvy použitím hovorových výrazů *jo* a *no* a nespisovných koncovek, například: „*No, mají to holky těžký.*“ (RA: 124).

6.5.4 Srovnání překladu přímé řeči

Překlad přímé řeči se u Kořánové s Haspeklovou jeví jako značně nevyrovnaný. V některých případech překladatelky zachovávají neformální tón promluv a vhodně v nich používají hovorové tvary a výrazy a apelační syntaktické prostředky. Mnohokrát se však i v promluvách, které v originále působí neformálně, v jejich překladu setkáme s formálními, na několika místech dokonce knižními prvky, jejichž použití snižuje spontánnost a bezprostřednost dané promluvy a oslabuje její hovorový tón. Přímá řeč pak nedostatečně koresponduje s charakterem dané postavy a působí nepřesvědčivě. V překladu Kořánové s Haspeklovou rovněž nalezneme místa, na kterých je převod přímé řeči až příliš doslovný. Překladatelky v takových případech používají spojení, která jsou v češtině méně frekventovaná, čímž oslabují přirozenost a autenticitu promluvy, například:

„*I mean, he wore like lime-green trousers, if you can believe it.*“ (GM: 240) – „*Nosil kalhoty zelený jako limetty, jestli tomu dokážeš uvěřit.*“ (DM: 298)

Nedostatkem překladu přímé řeči u Kořánové s Haspeklovou je také jeho nedostatečná přesnost - jejich překlad je často spíše přibližným převedením původní myšlenky.

Převod promluv postav je velkou předností překladu Věšínové – z analyzovaných překladů tato překladatelka nejlépe zachovává jejich mluvený charakter a přímá řeč v jejím převodu působí skutečně přirozeně a autenticky. Věšínová ve většině případů ve svém překladu zachovává původní tón promluv. Přímá řeč odpovídá situaci, v níž je jí použito, a koresponduje s charakterem postavy, a tak plní svou funkci jako prostředek nepřímé charakteristiky postav. Věšínová v promluvách postav vhodně volí lexikum, které je v mluvené češtině běžně používané, například:

„*Vážně, já se snažím. Úplně se namlouvám. Zkousím víno, Chopina i svíčky. Páni, kdyby si tak Charlie se mnou dal takovou práci.*“ (Věšínová: 55)

Žáková nepřekládá promluvy postav zcela přesně a dopouští se v nich sémantických posunů. Mluvený charakter promluv je v jejím překladu oproti originálu mírně oslaben a ve srovnání s překladem Věšínové je méně výrazný. Překladatelka v některých případech

překládá přímou řeč příliš spisovně a na některých místech mísí hovorové prvky s prvky příliš formálními (například apelačními syntaktickými prostředky). Promluvy postav jsou pak v takových případech ve srovnání s originálem formálnější, působí méně přirozeně a autenticky a neodpovídají charakteru postavy, například:

“Oh, my God!” she said. “Oh, you guys! God, you’ve got to remember to take the cans with you when you go. Oh, if my parents thought I’d been drinking...Oh, my God!” (FP: 140) – “Ach, bože!” řekla. “Ach, vy kluci! Bože, nesmíte zapomenout vzít ty plechovky s sebou, až půjdete. Ach, kdyby si moji rodiče mysleli, že jsem pila...Bože, bože.” (RA: 85)

Není tomu tak však ve všech případech. V promluvách některých postav překladatelka vulgaritu vyjadřování zachovává.

6.6 Translatologická analýza překladů z hlediska řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA

6.6.1 Řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA v překladu I.

Kořánové a M. Haspeklové

Kořánová s Haspeklovou se ve svém překladu snaží zohledňovat odlišné znalosti a presupozice severoamerických a českých čtenářů. Při překladu reálií a prvků vázaných na kontext života v severoamerické společnosti, jejichž srozumitelnost pro čtenáře považují za důležitou, proto volí jedno z následujících řešení. V případě, že považují název daného prvku za důležitý, opakují jej také v češtině a doplní k němu vnitřní vysvětlivku, například:

„Catherine was in France on a Fulbright, (...)“ (GM: 75) – „Catherine pobývala ve Francii díky stipendiu Fulbrightovy nadace (...)“ (DM: 94), „Douggee had had his first poem published in The New Yorker (...)“ (GM: 75) – „(...) a v časopise New Yorker mu vyšla první báseň.“ (DM: 94)

Tam, kde nepovažují konkrétní název za významný, nahrazují jej v češtině zobecnujícím vysvětlením, například:

„(...) who was Phi Beta Kappa.“ (GM: 82) – „(...), kdo se stal členem prestižního studentského klubu.“ (DM: 102), „(...) as we poked around the hardware stores, the laundromats, the five-and-dime, Sears.“ (GM: 96) – „Když jsme se tak potulovaly po krámcích s domácími potřebami, prádelních automatech, obchůdkách s levným zbožím a prodejnách pro kutily, (...)“ (DM: 120), „(...) reading back issues of Saturday Evening Post, Photoplay, Modern Screen.“ (GM: 69) – „(...) jsem si četla ve starších číslech Saturday Evening Post a filmových časopisech.“ (DM: 87), „(...), clipped it out of the Globe and gave it to me.“ (GM: 108) – „Z novin také vystříhl špatnou kritiku jejího vystoupení a dal mi ji.“ (DM: 135)

Pokud jde o překlad konceptů vázaných na severoamerickou společnost, Kořánová s Haspeklovou při jejich překladu hledají co nejbližší ekvivalent používaný v českém prostředí, například:

“Well, right after that I started going out with this other guy, very straight, very WASPy, no insult intended.” (GM: 240) - *„No a potom jsem začala chodit s jiným klukem, hodně přímým a taky hodně konzervativním, což vůbec nemyslím jako urážku.“* (DM: 298)

Výraz WASP - „WASP is used to refer to the people in American society whose ancestors came from northern Europe, especially England, and who are considered to have a lot of power and influence. WASP is an abbreviation for ‘White Anglo-Saxon Protestant’. (Sinclair 2001: 1760) - převádějí do češtiny pomocí vysvětlujícího *hodně konzervativní*. Význam původního vyjádření je tak více méně zachován a zvolené řešení nepůsobí po stylistické stránce rušivě.

Tam, kde se v originále vyskytuje zkrácené znění zeměpisného názvu, používají v překladu název celý, například:

„(...) up and down Mass. Ave.“ (GM: 96) - *„(...) po obou stranách Massachusetts Avenue.“* (DM: 119)

6.6.2 Řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA v překladu E. Věšínové

Věšínová při převodu severoamerických reálií a prvků vázaných na severoamerický kulturní kontext zohledňuje českého čtenáře. Tam, kde je to nutné, českým čtenářům danou reálii přibližuje, ovšem takovým způsobem, aby svým zásahem nenarušila plynulost textu a nepřekročila potřebnou míru informační explicitnosti. V případech, kdy považuje danou reálii v českém prostředí za nedostatečně známou, používá její plný název, ke kterému dodává charakterizující přívlastek či kontext, z něhož bude charakter dané reálie pro čtenáře snadno odvoditelný, například:

„(...) clipped it out of the Globe (...)“ (GM: 108) - *„(...), kterou otiskl renomovaný Globe.“* (Věšínová: 57), *„(...) as we poked around the hardware stores, the laundromats, the five-and-dime, Sears.“* (GM: 96) - *„(...), jak jsme prolézaly prádelní automaty, železářství a levné obchody a zkoumaly místní nabídku Sears Roebuck & Co., (...)“* (Věšínová: 53)

Ty zeměpisné názvy, jež jsou v originále použity ve zkrácené podobě, překladatelka používá v jejich celém znění, například:

„(...) in the various stores up and down Mass. Ave.“ (GM: 96) - *„(...) ve všech možných obchodech, které nám nabízel dlouhá Massachusetts Avenue.“* (Věšínová: 53)

6.6.3 Řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA v překladu V. Žákové

Žáková při překladu reálií a prvků vázaných na severoamerický kulturní kontext v mnoha případech zohledňuje odlišné znalosti a presupozice českých čtenářů a doplňuje do českého textu potřebné informace. Překladatelka tak však nečiní vždy, a tak některá místa vázaná na život v USA mohou být pro české čtenáře obtížněji srozumitelná.

Překladatelka musela při překladu románu *Family Pictures* řešit problematiku převodu některých konceptů rozšířených a používaných v severoamerické společnosti, například:

„*She was a graduate student, a self-proclaimed radical, a “liberated woman,” which seemed to mean that she slept with a lot of people.*“ (FP: 220) – „*Byla to studentka, která se považovala za radikální “emancipovanou ženu“, což se projevovalo především tím, že měla spoustu milenců.*“ (RA: 132)

Koncept *liberated woman*, rozšířený v severoamerické společnosti díky vlivu feminismu, Žáková převádí do češtiny pomocí významově velice blízkého konceptu *emancipovaná žena*, který je v české společnosti běžně používán, a tak bude pro české čtenáře srozumitelný. Na severoamerický prostor je vázána také zkratka *2-S*, označující ty muže, jejichž vojenská povinnost byla odložena vzhledem k jejich vysokoškolskému studiu:

“*I’ve no idea how long, but I suppose not very, and you lose your 2-S.*“ (FP: 299) – “*Nemám tušení, jak dlouho to ještě může trvat, ale předpokládám, že brzy přijdeš o své 2-S.*“ (RA: 181)

Žáková tuto zkratku ve svém překladu zachovává zcela beze změny a nijak ji nevysvětluje, a české čtenáře a jejich odlišné znalosti tedy v tomto případě nezohledňuje. Význam zkratky je sice odvoditelný z kontextu, nicméně použití samotné zkratky může českému čtenáři poněkud ztížit porozumění textu, proto by snad bylo vhodnější doplnit ji o vnitřní vysvětlivku. Podobně překladatelka postupuje také při převodu další zkratky:

“*Which is nothing. Exactly that. Nothing. And maybe, all on their own, they’ll think I’m nuts enough for 4-F.*“ (FP: 301) – “*Nebudu dělat nic. Přesně tak. Nic. A možná je samotné napadne, že jsem natolik blázen, že patřím do 4-F.*“ (RA: 182)

V případě zkratky *4-F*, označující v severoamerické společnosti ty, kdo byli nezpůsobilí pro vojenskou službu, překladatelka používá tutéž zkratku také v češtině a dále tuto reálii nijak nevysvětluje. Její význam je v tomto případě relativně snadno odvoditelný z kontextu, v němž se vyskytuje, a tak by použití této zkratky v češtině nemělo být na překážku srozumitelnosti.

2.

Pokud jde o převod značek severoamerických produktů, Žáková některé z nich zachovává v původním znění, zejména tam, kde je charakter produktu jasný z kontextu, například:

„*He opened a bag of Hydrox cookies (...).*“ (FP: 129) - „*Otevřel sáček se sušenkami Hydrox (...).*“ (RA: 78)

Některé názvy produktů překladatelka vhodně doplňuje o vnitřní vysvětlivku nebo je nahrazuje obecnějším pojmem, například:

„*They would take five dollars, ten dollars, and buy whatever they wanted-Sara Lee cream cheese cake, big bags of Fritos, Twinkies, bottles of Coke- (...).*“ (FP: 150) – „*Vzaly si pětidolarovku, desetidolarovku a koupily si cokoli, co se jim zlíbilo – tvarohové dortíčky Sara Lee, velké pytlíky smažených brambůrků, sladké košíčky Twinkies, láhve Coca – Coly – (...).*“ (RA: 90)

2.

V knize se objevují také názvy časopisů, které Žáková ve svém překladu zachovává v původním znění, například:

„*She had recently read an article in one of her mother's Ladies' Home Journals called "Childbirth Without Agony," (...).*“ (FP: 321) – „*Nedávno četla článek v jednom z matčiných časopisů Ladies' Home Journal nazvaný "Porod bez agónie", (...).*“ (RA: 194), „*She read Mademoiselle. She read an article on the pill and how it had changed our society. She read another one, on how to get a man propose.*“ (FP: 327) – „*Četla Mademoiselle. Přečetla si článek o antikoncepční pilulce a o tom, jak změnila naši společnost. Pak si přečetla další, o tom, jak přimět muže, aby vás požádal o ruku.*“ (RA: 198)

Žáková název časopisu pro mladé dívky *Mademoiselle* ve svém překladu nesubstituuje ani povahu časopisu dále nepřibližuje, používá pouze jeho název uvedený v originálu. Vzhledem k tomu, že povaha tohoto časopisu je snadno vyvoditelná z jeho názvu a z kontextu, ve kterém se objevuje, jeví se tento přístup jako oprávněný.

Konkrétní jevy z každodenního života v USA, jež budou pro českého čtenáře pravděpodobně neznámé, Žáková nahrazuje zobecňujícím vysvětlením:

„*The truck had pulled to the curb in front of the Tot Lot, its chimes ringing out "Pop Goes the Weasel!"*“ (FP: 102) – „*Dodávka zastavila u chodníku před dětským hřištěm a vytrubovala svůj nezaměnitelný signál.*“ (RA: 63)

Konkrétní pojmy vázané na život v USA překladatelka vysvětluje, například:

„*(...)-she was a pediatrician in an HMO-(...).*“ (FP: 265) – „*(...) – byla dětskou lékařkou na klinice pro zdravotní pojištěnce – (...).*“, „*It became the goad, the driving force, the impulsion-to chair the PTA, to write letters to editors, (...).*“ (FP: 217) – „*Stalo se stimulem, hybnou silou, nutkáním – aby předsedala sdržení rodičů a učitelů, psala dopisy redaktorům, (...).*“ (RA: 131)

6.6.4 Srovnání překladů z hlediska řešení vázanosti originálu na kulturně společenský kontext USA

Společným rysem všech překladů je snaha překladatelek zohledňovat odlišné znalosti a presupozice na straně českých čtenářů, což se v jednotlivých překladech většinou podařilo. Kořánová s Haspeklovou postupují tak, že koncepty známé v severoamerickém kulturním kontextu nahrazují co nejbližším ekvivalentem používaným v českém prostředí. V případech, kdy považují konkrétní název severoamerické reálie za důležitý, jej zachovávají také ve svém překladu a dále jej blíže specifikují pomocí vnitřní vysvětlivky, kterou nenásilně zapracovávají do textu. Tam, kde nepovažují daný název za významný, nahrazují jej v češtině zobecnujícím vysvětlením, například:

„He'd saved a bad review of her performance, too, clipped it out of the Globe and gave it to me.“ (GM: 108) - *„Z novin také vystříhl špatnou kritiku jejího vystoupení a dal mi ji.“* (DM: 135)

Původní kolorit díla tím mírně ochuzují, nicméně českým čtenářům předkládají text, který je po sémantické stránce transparentní.

Obdobně řeší kontextovou vázanost textu také Věšíňová. V případech, kdy je severoamerická reálie v českém prostředí nedostatečně známá, ji Věšíňová doplňuje o charakterizující přívlastek nebo kontext, z něhož bude pro čtenáře snadno odvoditelný charakter této reálie, například:

„He'd saved a bad review of her performance, too, clipped it out of the Globe (...).“ (GM: 108) - *„(...), kterou otiskl renomovaný Globe.“* (Věšíňová: 57)

Tam, kde se v originále vyskytuje zkrácená verze zeměpisného názvu, Věšíňová ve svém překladu používá jeho plné znění. Svými zásahy Věšíňová nijak nenarušuje plynulost textu.

Vázanost textu na kulturní kontext USA by pro české čtenáře neměla ve většině případů představovat překážku srozumitelnosti ani v překladu Žákové. Znalostní deficit na straně českých čtenářů tato překladatelka většinou vhodně kompenzuje. Podobně jako Kořánová s Haspeklovou Žáková pracuje s prvky vázanými na severoamerický kontext několika způsoby. Některé koncepty používané v severoamerické společnosti převádí do češtiny pomocí jim odpovídajících konceptů užívaných v českém kulturním prostředí, například:

„She was a graduate student, a self-proclaimed radical, a “liberated woman,” which seemed to mean that she slept with a lot of people.“ (FP: 220) – *„Byla to studentka, která se považovala za radikální “emancipovanou ženu“, což se projevovalo především tím, že měla spoustu milenců.“* (RA: 132)

Značky produktů známé v USA Žáková stejně jako Kořánová s Haspeklovou doplňuje o vnitřní vysvětlivku nebo je nahrazuje obecnějším pojmem tam, kde z kontextu není zřejmé, o jaký produkt se jedná. Fenomény spojené se životem v USA, které budou českým čtenářům pravděpodobně neznámé, tato překladatelka většinou nahrazuje zobecňujícím vysvětlením, například:

„*The truck had pulled to the curb in front of the Tot Lot, its chimes ringing out “Pop Goes the Weasel!”*“ (FP: 102) – „*Dodávka zastavila u chodníku před dětským hřištěm a vytrubovala svůj nezaměnitelný signál.*“ (RA: 63)

U některých reálií a prvků vázaných na život v USA však Žáková neposkytuje českým čtenářům bližší informace či potřebné vysvětlení a zachovává je v původní podobě. Použití některých reálií, například zkratk vztahujících se k odvodu mužů do vietnamské války, tak může pro české čtenáře představovat překážku srozumitelnosti textu, zejména tam, kde kontext neposkytuje jasná vodítka potřebná k rozšifrování jejich významu.

Alis Vondráčková

7. ZÁVĚR

Romány Sue Millerové *The Good Mother* a *Family Pictures* se v USA staly bestsellery. Jejich přitažlivost pro severoamerické čtenáře je dána vysokou mírou autenticity a aktuálností zpracovávaných témat. Dojem autentické výpovědi způsobuje, že čtenáři snadno pronikají do fikčního světa, který autorka konstruuje, a mohou se identifikovat s jejími postavami.

K věrohodnosti těchto románových líčení přispívají hlavní rysy próz Sue Millerové - detailní přesnost líčení, explicitní vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí sloves percepce (které má za následek, že čtenář vstupuje přímo do vnitřního světa postav a poznává motivy jejich jednání i způsob, jakým vnímají danou skutečnost), otevřené líčení sexuálních scén, výstižné popisy ženského těla a projevů tělesnosti a autenticky působící přímá řeč.

Analyzované překlady románů Sue Millerové se liší v tom, do jaké míry je v nich autenticita původních románových líčení zachována. Provedená translatologická analýza překladů ukázala, že autenticita románových líčení je v překladu Kořánové s Haspeklovou i v překladu Žákové oslabena, zatímco překlad Věšínové vyvolává dojem autenticity srovnatelný s originálem.

Kořánová s Haspeklovou v některých případech rezignují na přesnost. Popisovaná skutečnost je v jejich překladu místy vyjádřena nejasně a neobratně a vytvářené obrazy jsou méně přesvědčivé a obtížně představitelné. Detailní přesnost vyjádření je tak oslabena a románová zpověď hlavní hrdinky románu *The Good Mother* působí v jejich překladu méně autenticky. Věšínová přesné vystižení reality ve svém překladu ve většině případů zachovává, volí výstižné a přirozeně působící lexikum, s jehož pomocí vytváří dobře představitelné obrazy. V překladu Žákové je detailní přesnost vyjádření na některých místech narušena neobratnými formulacemi a významovými posuny, kvůli nimž její překlad nevyvolává dojem autenticity odpovídající originálu.

Pokud jde o explicitní vyjádření citovosti a aktivní subjektivity výpovědi pomocí sloves percepce, Kořánová s Haspeklovou jej ve svém překladu v některých případech nezohledňují, a tak čtenářům neumožňují poznat vnitřní svět hlavní hrdinky románu stejně detailně, jako je tomu v originálu. Věšínová s Žákovou tento prvek ve svém překladu zachovávají.

Věrohodnost obrazů zachycujících ženské tělo a tělesnost je v překladu Kořánové s Haspeklovou oslabena nepřesným vyjádřením, volbou příliš formálního lexika a neobratnými formulacemi. V překladu Věšínové působí obrazy zachycující ženské tělo díky přesnosti vyjádření a volbě výstižného lexika velmi přirozeně. V překladu Žákové jsou tyto obrazy jasné a názorné, dojem autenticity je v něm však narušen některými méně obvyklými kolokacemi.

Překlad sexuálních scén odráží odlišný stav v českém přijímacím prostředí, v němž otevřené líčení sexuálních scén nabyvá odlišných hodnot než v prostředí severoamerickém, kde bylo vnímání sexuální tematiky výrazněji ovlivněno sexuální revolucí a feministickým hnutím. Přestože také v české literatuře nalezneme otevřené líčení sexuálních scén podané z pohledu ženy (například v románu *Umělohmotný třípokoj* Petry Hůlové nebo *Je hlína k snědku* Jakuby Katalpy), sexuální tematika vyvolává v mnoha případech ostych. Tato skutečnost se projevila také v tom, že Kořánová s Haspeklovou a v některých případech také Věšínová a Žáková přistupovaly k překladu sexuálních výrazů opatrně, neformální sexuální výrazy originálu na některých místech nahradily v češtině výrazy formálními a nesnažily se ve svém překladu dosáhnout neformálního tónu, který by odpovídal originálu, čímž styl sexuálních scén ve svých překladech nivelizovaly.

Kořánová s Haspeklovou v překladu sexuálních scén původní vyjádření relativizují nebo jej překládají nepřesně a méně přirozeně. Ve srovnání s originálem jsou sexuální scény v jejich překladu vylíčeny méně otevřeně a obsahují více míst neurčitosti. Sexuální výrazy tyto překladatelky posouvají oproti originálu směrem k formálnosti, styl sexuálních scén nivelizují, a tím oslabují jejich přesvědčivost i autenticitu prožitku hlavní hrdinky románu. V překladu Věšínové jsou sexuální scény přirozeně vyjádřené a snadno představitelné. V některých případech však také Věšínová nahrazuje původní neformální sexuální výrazy formálními výrazy, což způsobuje, že sexuální scény působí ve srovnání s originálem v jejím překladu méně uvolněně. Vzhledem k přirozenosti vyjádření je však dojem autenticity, které sexuální scény v románu *The Good Mother* vyvolávají, zachován. Žáková překládá sexuální scény poměrně přesně, zachovává v nich otevřenost a ve většině případů i míru neformálnosti původního vyjádření. Dojem autentického líčení, podpořený zdařilou volbou sexuálních výrazů, je však v jejím překladu oslaben některými neobratnými formulacemi.

Dojem autenticky působící přímé řeči je v překladu Kořánové s Haspeklovou narušen volbou některých až příliš formálních výrazů a celkovým oslabením mluveného charakteru jednotlivých promluv. Věšínová ve svém překladu původní mluvený charakter promluv

zachovává a volí přirozeně působící lexikum, které odpovídá situaci i charakteru postavy. Žáková oslabuje autenticitu promluv použitím některých až příliš formálních prvků.

Přitažlivost románů Sue Millerové pro severoamerické čtenáře souvisí s jejich vázaností na kulturně společenský kontext USA. Přítomnost konkrétních severoamerických reálií překladatelky ve většině případů řeší doplněním informací, s jejichž pomocí je v analyzovaných románech vhodně kompenzována neznalost těchto reálií na straně českých čtenářů, a tak by přítomnost konkrétních reálií neměla představovat pro české čtenáře překážku srozumitelnosti.

Kulturně kontextová vázanost románů Sue Millerové se však výrazně projevuje i ve zpracovávaných tématech, jež přesně odrážejí dění v severoamerické společnosti v druhé polovině dvacátého století a pro severoamerické čtenáře jsou důvěrně známá a aktuální - jsou jim ideově blízká. Samotná tematizace ženské existence ve vztazích a zachycení vnitřního světa hrdinek i konkrétních problémů jejich každodenního života v románech Sue Millerové je velmi těsně propojena s vývojem severoamerické společnosti a v kontextu druhé vlny feminismu a tendence „backlash“, která ovládla severoamerická média v osmdesátých letech dvacátého století, se v USA jeví jako vysoce aktuální.

V českém prostředí je však situace odlišná. Feministický a antifeministický diskurz v českých médiích nezískal stejně velký prostor k prezentování svých idejí jako v USA, a ačkoli se také v české literatuře objevila díla spisovatelek, které ve svých románech tematizují specificky ženskou životní zkušenost (například D. Hodrová, E. Kriseová či A. Berková), a přestože dle Zachové (2006) se zdá, „(...) že odlišnost kulturních kontextů není natolik významná, aby vykazovala podstatnější rozdíly v existenciálním prožívání současných žen.“ (Zachová 2006: 200), konkrétní témata spojená s ženskou existencí a s postavením žen v severoamerické společnosti se v českém prostředí netěší stejně velké pozornosti jako v USA nebo zde nejsou vnímána jako výrazný problém. Některé otázky spojené s životem severoamerických žen tak pravděpodobně budou pro české čtenáře ideově vzdálené, nebudou pro ně stejně aktuální jako pro čtenáře severoamerické, a přitažlivost románů tak pro ně bude nižší. Odlišnost kulturně společenského kontextu proto může být u českých čtenářů překážkou, jež znesnadní recepci románů Sue Millerové a sníží potenciální přitažlivost zpracovávané látky u české čtenářské obce.

Nicméně romány Sue Millerové mají také univerzální rozměr, neboť se dotýkají všeobecně platných principů lidského soužití a vzbuzují ve čtenářích morální otázky, které nejsou vázány výhradně na severoamerickou kulturní oblast.

Překlady románů Sue Millerové tak mohou být zajímavé i pro české čtenáře, vzhledem ke kontextové vázanosti těchto románů a odlišné situaci v českém přijímacím prostředí však bude jejich přitažlivost pro české čtenáře pravděpodobně mírně oslabena, a to i při zachování hlavních rysů románového líčení Sue Millerové. Na základě provedené analýzy kulturně společenského kontextu v USA a v ČR, tematicko – stylistické analýzy románů *The Good Mother* a *Family Pictures* a translatologické analýzy existujících českých překladů románů Sue Millerové můžeme konstatovat, že čtenářská úspěšnost románů této severoamerické autorky se jeví jako rys kulturně specifický, vázaný na severoamerický kulturní prostor, a do českého prostředí pravděpodobně nebude zcela převoditelný.

2

?

8. SHRnutí

Diplomová práce se zaměřuje na dostupné české překlady románů Sue Millerové a zabývá se ne/přenositelností čtenářské úspěšnosti románů této severoamerické spisovatelky do českého prostředí. Rozebírá překlad románu *Dobrá matka* Ilony Kořánové a Marcely Haspeklové vydaný v roce 1995, překlad čtvrté kapitoly románu *Dobrá matka* Evy Věšíkové publikovaný v časopise *Iniciály* v roce 1992 a nepublikovaný překlad románu *Rodinné album* Vladimíry Žákové z roku 1996.

Sue Millerová zaznamenala se svým prvním románem *The Good Mother*, který byl poprvé vydán v roce 1986, v USA značný úspěch a také její další romány *Family Pictures*, *For Love* a *While I Was Gone* se v USA staly bestsellery. V českém prostředí je však tato autorka téměř neznámá. Druhá kapitola proto nejprve stručně přibližuje život a dílo Sue Millerové a ve třetí kapitole je její dílo zasazeno do kulturně společenského kontextu USA druhé poloviny dvacátého století. Jako významný zdroj informací o vývoji severoamerické společnosti v osmdesátých letech dvacátého století slouží kniha Susan Faludiové z roku 1992 *Backlash: The Undeclared War Against American Women*.

Čtvrtá kapitola se věnuje situaci v českém kulturně společenském prostředí – zabývá se literární tvorbou spisovatelek, které ve svých dílech vydaných po roce 1960 tematizují ženskou identitu, a vlivem feminismu na českou společnost.

V páté kapitole následuje tematicko-stylistická analýza románů *The Good Mother* a *Family Pictures*, doplněná poznatky získané tematicko-stylistickou analýzou románu *For Love*. Na základě této analýzy jsou vytčeny hlavní rysy románových líčení Sue Millerové, na jejichž zachování se zaměřuje translatologická analýza dostupných českých překladů románů Sue Millerové v šesté kapitole.

V závěrečné kapitole této práce se autorka zabývá zachováním hlavních rysů románové tvorby Sue Millerové v analyzovaných překladech a rozdílností severoamerického a českého recepčního kontextu a na základě provedených analýz se vyslovuje k přenositelnosti čtenářské úspěšnosti románů Sue Millerové do českého prostředí.

9. SUMMARY

The thesis deals with existing Czech translations of Sue Miller's novels and explores the non/transferability of their feature of having the potential to become a bestseller into Czech culture. It analyzes the translation of the novel *The Good Mother* by Ilona Kořánová and Marcela Haspeklová published in 1995, the translation of the chapter Four from the novel *The Good Mother* by Eva Věšínová published in the magazine *Iniciály* in 1992 and the unpublished translation of the novel *Family Pictures* by Vladimíra Žáková from 1996.

Sue Miller's first novel *The Good Mother*, first published in 1986, was a great success with US readers, and also her following novels *Family Pictures*, *For Love* and *While I Was Gone* became bestsellers in the USA. However, Sue Miller is almost unknown among Czech readers. The chapter Two briefly describes Sue Miller's life and works, and in the chapter Three, Sue Miller's works are set into the social and cultural context of the USA in the second half of the twentieth century. The 1992 *Backlash: The Undeclared War Against American Women* by Susan Faludi is used as an important source of information on the development of the US society in 1980s.

The chapter Four explores the situation in the Czech social and cultural context, namely the literary works by Czech women writers concentrating on women's identity in their works published after 1960, and the influence of feminist movement on the Czech society.

The chapter Five provides a thematic and stylistic analysis of Sue Miller's novels *The Good Mother* and *Family Pictures*, completed with facts obtained by a thematic and stylistic analysis of Sue Miller's novel *For Love*. On the basis of the analyses, the main features of Sue Miller's novels are established. In the chapter Six, translational analysis of the Czech translations of Sue Miller's novels, concentrating on the transfer of their main features, is carried out.

The final chapter of this paper deals with the preservation of the main features of Sue Miller's novels in their Czech translations and points out the differences in the US and Czech social and cultural context. On the basis of the analyses, the transferability of the Sue Miller's novels' feature of having the potential to become a bestseller into Czech culture is discussed.

10. BIBLIOGRAFIE

a) PRIMÁRNÍ LITERATURA

Miller, Sue. 1990. *Family Pictures*. London: Victor Gollancz Ltd.

Miller, Sue. 2002. *For Love*. London: Bloomsbury Publishing.

Miller, Sue. 2001. *The Good Mother*. London: Phoenix.

Millerová, Sue. 1995. *Dobrá matka*. Praha: Mladá fronta.

Millerová, Sue. *Dobrá matka*. Kapitola 4. *Iniciály*. 1992. roč. 3, č. 25, str. 53–57.

Millerová, Sue. 1996. *Rodinné album*. Praha: Mladá fronta.

b) SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Arbeit, M.; Vacca, E. 2000. *Bibliografie americké literatury v českých překladech*. Olomouc: Votobia.

Basiková, Bára. 1990. *Rozhovory s útekem*. Praha: Československý spisovatel.

Bečka, Josef, V. 1992. *Česká stylistika*. Praha: Academia.

Benetková, Marie. Ty ho tam nemáš ráda? In *Feminismus devadesátých let českýma očima*. Praha: Marie Chřipková, nakladatelství a vydavatelství. 1999. s. 151-157.

Berková, Alexandra. 1986. *Knižka s červeným obalem*. Praha: Práce.

Berková, Alexandra. 2000. *Temná láska*. Brno: Nakladatelství Petrov.

Biedermannová, Carola. 1995. *Lítostivá kantiléna čili Muži se diskriminují sami aneb pes a jeho hůl*. Praha: Ivo Železný.

Blažek, Bohuslav. Bariéry feminismu v Čechách na konci 20. století. In *Feminismus devadesátých let českýma očima*. Praha: One Woman Press. 1999. s. 193-203.

Brabcová, Zuzana. 2002. *Rok perel*. Praha: Garamond.

Cinger, František. Psát umělohmotný třípokoj bylo riskantní. *Právo*. 2007. roč. 17, č. 266, s. 14.

Daneš, F.; Doležel, L.; Hausenblas, K.; Váhala, Fr. 1955. *Kapitoly z praktické stylistiky*. Praha: Orbis.

Davis, Cynthia; West, Kathryn. 1996. *Women Writers in the United States*. Oxford: Oxford University Press.

- Doležel, Lubomír. 2003. *Heterecosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Doležel, Lubomír. 1960. *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd.
- Doležel, Lubomír. 1993. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.
- Elliott, E. 1988. *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press.
- Faludi, Susan. 1992. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. London: Vintage.
- Greer, Germaine. 1971. *The Female Eunuch*. London: MacGibbon and Kee.
- Hašková, Hana. K gender kontraktu v české společnosti 90. let. *Gender, rovné příležitosti*. 2000. č. 1, s. 7.
- Hausarová, Eva. Cosmopolitan a Harlequinky: plíživá emancipace ze Západu. In *Jedním okem/ One Eye Open*. Praha: Oči dokořán – Both Eyes Open. 1997. vol. 5, s. 8-14.
- Havelková, Markéta. Identita ženy je tématem knihy Temná láska. *Rovnost*. 2001. č. 83, roč. 11, s. 10.
- Hogeland, L. M. et al. 2008. *The Aunt Lute Anthology of U.S. Women Writers*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Hrala, M. 1987. *Současnost uměleckého překladu*. Praha: Československý spisovatel.
- Hůlová, Petra. 2006. *Umělohmotný třípokoj*. Praha: Torst.
- Chloupek, J. 1986. *Dichotomie spisovnosti a nespisovnosti*. Brno: Univerzita J. A. Purkyně.
- Chloupek, Jan et al. 1991. *Stylistika češtiny*. Praha: SPN.
- Janoušek, Petr et al. 2008. *Dějiny české literatury 1945-89*. Praha: Academia.
- Jařab, J.; Masnerová, E.; Nenadál, R. 1985. *Antologie americké literatury*. Praha: SPN.
- Jong, Erica. 1973. *The Fear of Flying*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Katalpa, Jakuba. 2006. *Je hlína k snědku?* Praha: Hynek.
- Kort, Carol. 2007. *A to Z of American Women Writers*. New York: Facts on File, Inc.
- Kriseová, Eda. 1997. *Kočky životy*. Praha: Hynek.

- Lehár, Jan *et al.* 2006. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN.
- Levý, J. 1998. *Umění překladu*. Praha: Panorama.
- Machonin, P. a kol. 1996. *Česká společnost v transformaci*. Praha: SLON.
- Maříková, Hana. 2000. *Proměny současné české rodiny*. Praha: SLON.
- Millett, Kate. 1970. *Sexual Politics*. Garden City: Doubleday.
- Morrison, Toni. 1994. *The Bluest Eye*. New York: Penguin Group.
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall.
- Nida, Eugene, A. 1975. *Componential Analysis of Meaning*. The Hague: Mouton.
- Peroutková, Ivana. 2000. *Dům s vůní zmoklé psí srsti*. Vimperk: ARTUR.
- Plath, Sylvia. 1966. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber Limited.
- Procházková, Lenka. 1991. *Smolná kniha*. Toronto: Sixty-eight Publisher Corp.
- Radimská, Radka. Rozvedené a svobodné matky v České republice. *Gender, rovné příležitosti*. 2003. č.1-2, s. 11.
- Robinson, Marilynne. 1982. *Housekeeping*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Rooney, E. 2006. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerová, Olga. Alexandra Berková – život na svobodě. *Pražský deník*. 2008. roč. 3, č. 149, s. 24.
- Sommerová, Olga. 2001. *O čem ženy sní*. Praha: HAK.
- Vašíňová, Drahomíra. Alexandra Berková aneb Feminismus po česku. In *Žena v české a slovenské literatuře. Sborník z literárněvědné konference konané v Opavě 14. a 15. září 2004*. Opava: Slezská univerzita v Opavě. 2006. s. 207.
- Věšíňová-Kalivodová, Eva. Czech Society in-between the Waves. *European Journal of Women's Studies*. 2005. s. 421-435.
- Wagnerová, Alena. České ženy na cestě od reálného socialismu k reálnému kapitalismu. In *Feminismus devadesátých let českýma očima*. Praha: One Woman Press. 1999. s. 80-90.
- Walker, Alice. 1982. *The Color Purple*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, Publisher.
- Weatherford, Doris. 1994. *American Women's History*. New York: Prentice Hall.

Zachová, Alena. Modelovost v současné literatuře psané ženami. In *Žena v české a slovenské literatuře. Sborník z literárněvědné konference konané v Opavě 14. a 15. září 2004*. Opava: Slezská univerzita v Opavě. 2006. s. 198-203.

c) INTERNETOVÉ ZDROJE

An Interview with Sue Miller. [online].

URL:

<http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm?author_number=279>
[cit. 2008-12-16].

<http://www.boldis.cz/citace/citace2.pdf>

<http://www.bristol.ac.uk/Depts/History/Sixties/Feminism/1968.htm>

http://www.enviwiki.cz/wiki/N%C3%A1pov%C4%Bda:Citace_a_bibliografick%C3%A9_%C3%BAdaje

www.feminismus.cz

<http://www.genderonline.cz/>

http://is.muni.cz/th/186339/ff_b/BAKALARSKA_PRACE.txt

www.library.ca.gov/crb/98/04/currentstate.pdf

<http://molly.kalafut.org/marriage/divorce.html>

[http://www.nationmaster.com/encyclopedia/4F-\(military-conscription\)](http://www.nationmaster.com/encyclopedia/4F-(military-conscription))

www.phil.muni.cz/stylistika/studie/vztah.doc

<http://www.rodice.wz.cz/ses3.htm>

<http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=626>

www.wikipedia.org

www.zabanaprameni.cz

http://zenskaprava.ecn.cz/cz/abc_fem.pdf

d) GRAMATICKÉ PŘÍRUČKY A SLOVNÍKY

Dušková, Libuše. 1994. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia.

Havránek, B. et al. 1989. *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia.

Karlík, Petr a kol. 1995. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Quirk, Randolph *et al.* 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. New York: Longman.

Sinclair, John. 2001. *Collins COBUILD English Dictionary for Advanced Learners*. Birmingham: HarperCollins Publisher.